

ARTE CRISTIANA

XLV - 1957 n. 11

Abbonam.
Gruppo III

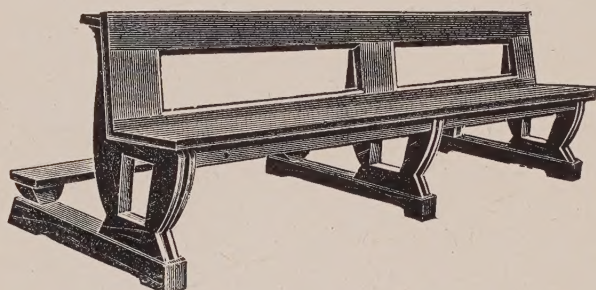


MOSAICO ESEGUITO SU CARTONE DEL PITTORE LONGARETTI

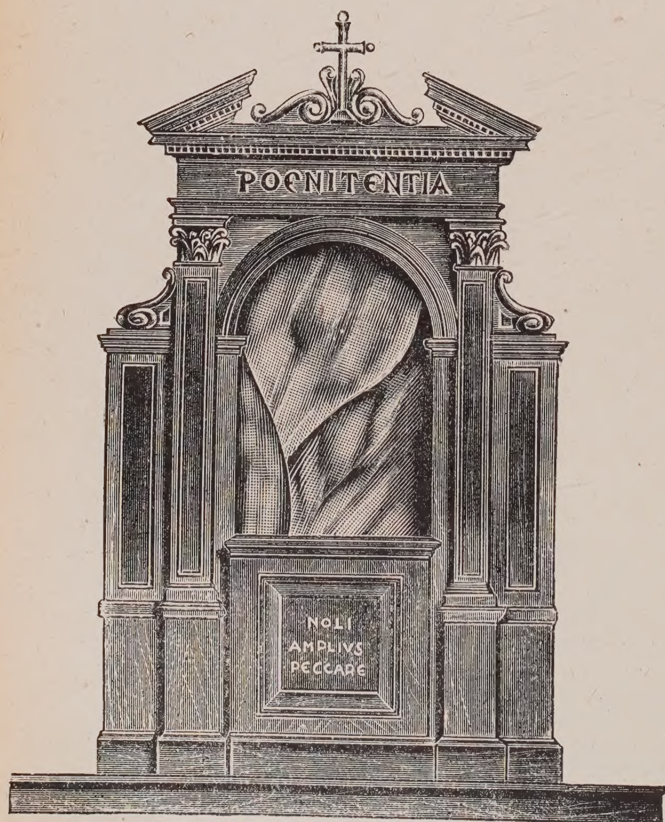
SPINELLI SIRO - S. p. A.

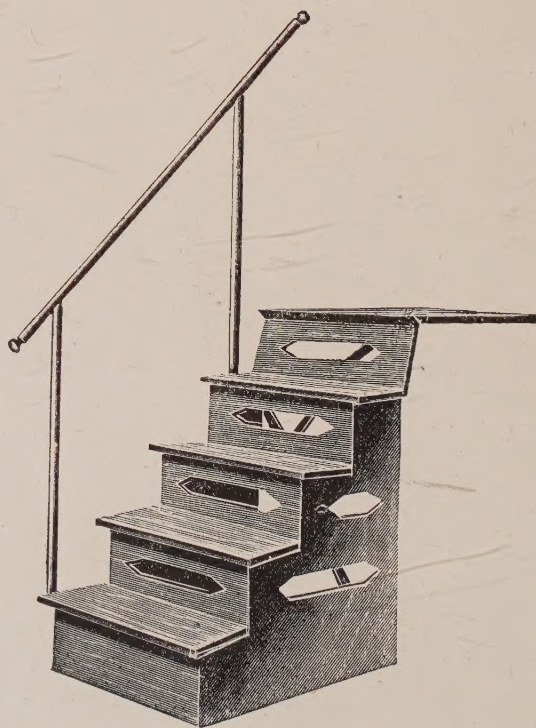
CARATE BRIANZA (MILANO) - TEL. 92.58

Stabilimenti in Brianza e nel Veneto, specializzati per la produzione di sedie in genere - poltrone per Cinema e Teatri - mobili per Chiese - arredamenti scolastici









FORNITORI DELLE PIÙ IMPORTANTI CHIESE E SANTUARI NAZIONALI ED ESTERI

ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLV N. 11 (458)

SOMMARIO

LE NOSTRE DISCUSSIONI (Red.) . . . . pag. 186
ATTUALITÀ DI UN VECCHIO PROBLEMA . Arch. S. P. Caligaris (1 illustr.) . » 193
2ª MOSTRA NAZ. DI ARCHITETTURA SACRA - V. Vigorelli (5 illustr.) . » 195
CATALOGO DELLA MOSTRA . . . . » 198
UN ARTISTA CHE DIPINGE COL CUORE IN MANO - TRENTO LONGARETTI - Luigi Pagnoni (11 illustrazioni) . . . . » 203
CAPOLAVORI DELL'OREFICERIA ITALIANA DAL SECOLO XI AL SECOLO XVIII - Pier Giuseppe Agostoni . . . . » 188
ARCHITETTURA SACRA D'OGGI IN GERMANIA - Angelo Lipinskj . . » 190
RICORDANDO AMBROGIO CANOVA - L. Mussi . . . . » 192
NOTIZIARIO a cura di G. Libetto
Milano - Carinzia - Londra - Antiquariato - Missaglia . . . . . » 187
L'ANGOLO DEI SEMINARISTI - V. G. . . . . » 192
THEATRICA a cura di Eva Tea
Le rappresentazioni dell'antico oriente. Seguito di "La Madre e i Sacramenti"
FUORI TESTO:
Nuova Chiesa del S. Cuore a Lissone (6 illustrazioni)

In copertina: Trento Longaretti: Le Marie al Sepolcro. (Galleria d'arte Sacra dei contemporanei - Niguarda)

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1958

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . . . L. 2900

ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10 %) con:

La SETTIMANA CATTOLICA
RIVISTA LITURGICA . . .
"AMBROSIUS" . . . . .
MINISTERIUM VERBI .
PALESTRA DEL CLERO
MUSICA SACRA . . .

RINNOVI AD ARTE CRISTIANA

Per i soli 10 numeri del 1958 . . . . L. 2000
Per i 10 numeri e il quaderno Chiese Tedesche . . . . L. 2900

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefono: Direz. e Amministr. 450.378 - Pubblicità 870.920 - Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47
Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.
Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 30 Novembre 1957 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28A

LE NOSTRE DISCUSSIONI:

Il duomo di Milano

L'articolo da noi pubblicato sul fascicolo N. 7 del corrente anno, a firma dell'architetto Pietro Scurati-Manzoni, assistente di storia dell'architettura al Politecnico di Milano, e relativo a un progetto di restauro delle volte del dúomo di Milano, ha avuto vasta eco nella stampa non solo milanese, ma di tutta l'Alta Italia. Del problema si è occupata anche la RAI che ha appunto intervistato il nostro collaboratore sul progetto di scrostare le volte, i cui intonachi, dipinti a finto traforo nel secolo scorso, sono in pessime condizioni in più parti, anche in seguito ai guai della guerra.

Ora siamo lieti di presentare una vecchia stampa riproducente l'interno del duomo di Milano come si presentava prima della intonacatura delle volte. L'incisore Simonetti (primi decenni dell' '800) ha avuto cura di disegnare bene i mattoni delle volte, e ci ha fatto un bel servizio: possiamo così documentare il volto che la nostra Cattedrale ebbe per almeno quattro secoli.

Solo l'Ottocento credette di dover aggiungere qualcosa alla maestosa severità dell'ambiente e inventò quel finto traforo doppiamente falso. Sensibilità aberrata dei tempi. Sicuro! e non ci sarebbe che compiangerla. Ma il guaio è che oggi si tratterebbe di ripristinare le parti deteriorate di questo duplice falso ed elevarlo così alla terza potenza. Ecco perchè la proposta dello Scurati-Manzoni è stata accolta con vivo interesse anche nelle alte sfere, cominciando dal Soprintendente ai monumenti della Lombardia prof. Luigi Crema e dallo stesso già direttore del Museo del Duomo prof. Ugo Nebbia.

Le persone maggiormente interessate, ed in particolare i massimi esponenti della « Fabbrica del Duomo » non hanno ancora fatto sapere il loro parere in merito. Ciò sembra un buon segno, dato che soluzioni troppo tempestive non sono sempre le più prudenti.

Del resto l'operazione presenta anche un vantaggioso aspetto economico.

Il Santuario di Siracusa

Anche l'ultimo quaderno di Chiesa e Quartiere, (N. 2: Chiesa e Comunità) si è occupato del risultato del concorso di Siracusa. Molto pacato e positivo è il corsivo di G. E. in proposito, in cui tra l'altro si rileva che l'impianto strutturale del progetto Andrault-Parat non è per nulla originale, conoscendo precedenti come la torre Eifel, un progetto di Toni Garnier e altri. Per di più l'autore rileva assai opportunamente come la soluzione scelta si adatti di più al ferro che non al cemento armato.

Assai importante ancora per rendersi conto dei risultati e della esatta importanza del concorso internazionale, è il fascicolo di documentazione sulla maggior parte dei progetti esposti, pubblicato da « Fede e Arte » in sostituzione dei numeri 7-8-9 della sua collezione 1957. Da qui si rileva che il compito della giuria non fu difficile come si crede. Veramente la scelta si potrebbe addirittura giustificare in base alla bruttezza (vera e propria) della gran maggioranza dei lavori presentati. Anche se non condividiamo la graduatoria definita tra i primi cinque o sei premiati, dobbiamo convenire che all'infuori di essi è difficile trovare qualcosa di passabile, di coerente cioè, di sentito, di unitario!

Resta una cosa inspiegabile: la soddisfazione del comitato e della giuria dei risultati conseguiti, che non ha permesso loro di rinviare a un secondo e più ristretto concorso il verdetto finale.

E resta ancora da ripetere la conclusione da molti espressa: per una cattedrale o per un santuario monumentale, l'architettura contemporanea non è ancora matura.

Precisazione:

Ci viene comunicato che, diversamente da quanto avevamo supposto, la lettera da noi pubblicata a pag. 130 dell'annata corrente, non fu scritta per essere data alle stampe e perciò mancava dell'autorizzazione del Superiore competente. Ci scusiamo pertanto con l'autore della stessa per l'involontaria indiscrezione.

A Caltanissetta, in seguito alla II mostra Nazionale di Architettura si è accesa una polemica sui giornali, aperta da due articoli dall'architetto Gaetano Averna, autore della Chiesa di S. Lucia di quella Città. L'autore si dichiarava poco fiducioso nelle mostre di architettura, in quanto il materiale che vi figura è costituito solo da fotografie o plastici, inadatti a esprimere i valori spaziali di quell'arte. In particolare egli criticò l'impostazione della mostra retrospettiva della Scuola Beato Angelico, ma cadde involontariamente in un equivoco, attribuendo al dopoguerra un giudizio che là figurava sulle fasi dell'architettura dell'anteguerra.

Ma a sfatare il suo concetto sulla inutilità delle mostre di architettura, sta l'intervento del suo contradditore che si firma: Padre Vittorio; l'articolo di questi, mostra evidentemente la frettolosità e la superficialità con cui egli ha esaminato e studiato la mostra, tanto che partendo, come egli dice, dalle affermazioni del Santo Padre, arriva a delle conclusioni diametralmente opposte a quelle di Gaetano Averna che si era rallegrato dell'apertura moderna di cui la mostra era una documentazione.

Vero è che Padre Vittorio credendo di parlare di liturgia, e appellandosi a un documento magistrale su di essa, la « Mediator Dei », ha fatto un illecito discorso di architettura. Illecito in quanto non pare proprio che conosca bene il valore delle espressioni che usa. Il grave pericolo delle discussioni in argomento è proprio rappresentato da questo esulare dai limiti, per cui l'architetto si mette a blaterare di liturgia e l'ecclesiastico di architettura. Molto indicativo il contegno del Santo Padre che in un recente discorso (1) non ha avuto paura di rimettersi ai... « competenti »; lo impari anche padre Vittorio.

(1) Vedi Arte Cristiana 1956, pag. 187.

NOTIZIARIO

MILANO

Nell'ex Chiesa di Santa Maria di Brera, già da tempo convertita in aule per l'Accademia di B.B. A.A. il Genio Civile sta compiendo restauri per riparare i danni della guerra.

Durante i lavori vengono rilevati particolari architettonici che permettono la ricostruzione ideale della Chiesa trecentesca, che doveva essere una delle più belle Chiese milanesi di quell'epoca.

E' sperabile che detti particolari possano essere resi ancora visibili compatibilmente con le opere di consolidamento del fabbricato e della sistemazione interna dei locali esistenti.

Nel contempo si scopersero affreschi ornamentali e figurativi: tra questi alcuni busti di Santi di gusto toscano quattrocentesco.

CARINZIA

Nel piccolo paese montano di Landbendorf si sono scoperti i ruderi di una chiesa preromanica, probabilmente distrutta nel secolo sesto da irruzioni di Slavi e poi ricoperta da una frana di terra.

Gli scavi attuali danno le misure della nave absidata: lunghezza m. 14, larghezza m. 7.

La scoperta interessa gli archeologi e gli storici per la conoscenza più precisa delle vicende della civiltà locale.

LONDRA

Sir Edmund Bacon, raccoglitore d'arte, si è trovato possessore fortunato di un quadretto di circa cm. 22 di altezza e cm. 16 di larghezza dipinto su legno, rappresentante S. Girolamo nel deserto davanti al Crocefisso. Il critico d'arte D. Carrit avendone esaminato casualmente la riproduzione fotografica recente riuscì a scoprirne l'autore nelle sigle « D. entro l'A. » famoso monogramma di Alberto Dürer.

L'analisi successiva del dipinto confermava l'autenticità del quadretto, che viene stimato dell'iperbolico valore di oltre trecentotredici milioni, come riferiscono i giornali. Ma non ci sarà errore di stampa? Se veramente la cifra è così alta che fortuna per il proprietario!

ANTIQUARIATO

La celebre galleria d'arte « Parke-Bernet » durante la stagione 1956-57 ha raggiunto il movimento di vendita di cinque miliardi seicentoventiduemilioniseicentotrentaseimila lire.

Ciò sta a dimostrare il gusto degli americani per gli oggetti antichi. Si capisce che tutto il progresso materiale di quel popolo non è sufficiente a saziarne lo spirito.

MISSAGLIA (Como)

Per il fattivo interessamento del Sindaco di Missaglia si è provveduto allo strappo ed al restauro di alcuni interessanti affreschi dell'antico monastero francescano della Misericordia. Questa imponente costruzione settecentesca, posta a metà strada fra Missaglia e Casatenovo, sta purtroppo andando in completa rovina, soprattutto per lo stato disastroso del tetto che... non è tetto. Le stesse pitture, senza l'attuale intervento erano fatalmente destinate a scomparire. Ora sono accolte nella sala del consiglio del Palazzo comunale di Missaglia, magnificamente sistemate. Precisamente i « pezzi » sono: frammento di affresco quattrocentesco (testa di frate e architettura), proveniente dalla parete sinistra della chiesa; sempre dalla chiesa, arcata a sinistra, proviene parte di affresco raffigurante la Vergine, il Bimbo e S. Sebastiano: questo affresco, di una squisita delicatezza, è il più pregevole di quelli staccati; nel vederlo si pensa istintivamente ai modi pittorici dello Zenale. Dal corridoio che fiancheggia la chiesa fu invece staccata la « Madonna con S. Francesco, S. Bernardino e devoti » dal disegno incisivo e sicuro: questa Madonna, essa pure del '400 era molto cara agli attuali abitanti dell'ex convento.

Si provvide poi allo strappo di alcuni pezzi settecenteschi di particolare interesse: la « Morte della Vergine » dalle figure stranamente allungate ed una « Carità » dal fare svelto e grandioso che ricorda Tiepolo. I lavori di strappo e di restauro furono magistralmente eseguiti dai Proff. Meneghini e Bassi. Da parte nostra mentre lodiamo il prezioso lavoro, auspichiamo per l'antico convento una soluzione più radicale, in bene, s'intende!

C. P.

CAPOLAVORI DELL'OREFICERIA ITALIANA DAL SECOLO XI AL SECOLO XVIII

La Banca Nazionale del Lavoro, proseguendo nella sua laudabile iniziativa di far conoscere quanto più possibile e con pubblicazioni di alto livello editoriale, le arti minori, ha approntato per i tipi della Editrice Electa il suo nuovo volume « *Capolavori dell'oreficeria italiana dal secolo XI al XVIII* » a cura di Filippo Rossi (1).

Iniziativa questa tanto più degna d'elogio in quanto considerevole è la penuria di pubblicazioni sull'argomento delle arti minori e dell'oreficeria in particolare attualmente in commercio e grave è la lacuna anche nelle più qualificate biblioteche cittadine. Ricerche sull'argomento mi hanno indotto nell'idea che ben poco — e per giunta di vecchio — si abbia oggi intorno a quest'arte; scomparso completamente dal commercio e persino dalle bancarelle è quel prezioso manuale di Maria Occasci (« L'Oreficeria italiana » - Edizione Nemi - Firenze) che se certo non aveva pretesa di trattato, poteva essere considerato un lavoro interessante ed esauriente — almeno dal punto di vista del testo — sul vasto argomento che oggi non ha la sua giusta valorizzazione in quanto ogni sguardo dello studioso è volto quasi esclusivamente alle arti maggiori, sia in campo sacro, sia in campo profano.

Benvenuta quindi questa nuova opera della Banca del Lavoro che presto, dopo questa edizione riservata, sarà messa in vendita. Il libro si presta ad alcune brevi considerazioni dal punto di vista editoriale e dal punto di vista del testo. Sul primo non si può che avere aggettivi laudativi. Le 83 tavole fuori testo a colori sono quanto di più perfetto la tecnica fotografica e quella editoriale abbiano mai raggiunto. La materia trattata soprattutto a causa degli smalti che decorano la maggior parte delle opere riprodotte esigeva una gamma molto vasta di colori. E benissimo sono essi risultati, perfetti nelle tonalità, ben evidenti nei contrasti, azzeccati sono i fondali onde fare risaltare maggiormente agli occhi il singolo pezzo, accurati i dettagli. Le tavole recano l'indicazione dell'opera in quattro lingue, autore e data di fabbricazione (qualora, come nella maggior parte dei casi, se ne sia a conoscenza), e Chiesa, Collezione o Museo che le custodiscono. Sarebbe stato interessante fra le numerose illustrazioni in nero o a colore che abbelliscono il libro introdurre qualche punzone o sigillo che autentichi l'opera d'arte; autografi preziosi portati a diretta conoscenza del pubblico.

Il libro rappresenta una meta assai felice raggiunta dall'editoria artistica italiana, che, mai come in questi recenti tempi, tende a conseguire le vette più alte della presentazione per far la gioia di chi vuol cogliere con occhio fotografico il capolavoro presentato.

A questi dettami pare essersi ispirato anche l'A., partendo pure dal principio che una storia dell'oreficeria italiana, siccome non esiste una vera e propria letteratura inerente all'argomento, va fatta sui singoli orafi dei quali si ha documentazione, per allargare in un secondo tempo le indagini storiche di carattere più generale.

Filippo Rossi traccia la storia dell'oreficeria italiana da quando essa venne ad acquistare col periodo romanico caratteristiche nazionali ed una fisionomia indipendente, perdendo le influenze cosmopolitiche che sino allora l'avevano informata. La trattazione si arresta al 1700. In un secondo tempo sarebbe interessante una documentazione dell'oreficeria moderna e contemporanea, soprattutto, chè originali prodotti non sono mancati in questa prima metà del nostro secolo; interessante se non altro a scopo documentativo.

La trattazione (50 pagg. di testo a due colonne con utili riferimenti marginali alle illustrazioni) è sobria e piacevole anche se spesso irta di nomi e talvolta incompleta. Sfilano così davanti a noi nomi notissimi e più spesso nomi oscuri di orafi di 8 secoli. I primi acquistarono fama in virtù delle loro opere nei campi delle arti figurative maggiori; quelli che limitarono la loro attività alle arti minori giacciono nel dimenticatoio: qui sono stati riesumati in bell'ordine e opportunamente corredati di notizie. Avevo fatto cenno prima a qualche parziale incompletezza del testo. Aggiungerò che si è taciuto completamente dell'orologeria artistica, ramo assai importante e significativo dell'oreficeria. Vero è che quella dell'orologeria è arte prettamente d'oltre Alpe, s'intende quella da tasca e da tavola, chè quella monumentale è prerogativa nostrana; tuttavia qualche tardo modello non è mancato anche da noi e se ne poteva parlare. Ci auguriamo che in un secondo tempo lo si faccia sperando che questo primo libro moderno sulla oreficeria abbia un degno seguito, nel quale oltre a dare una documentazione più completa delle varie fasi storiche della nostra oreficeria si provveda ad inserire quegli argomenti che ora non sono stati trattati. Comunque data la povertà della letteratura al riguardo non si può che lodare gli intenti di chi ha assunto e ha portato a termine la fatica di scrivere il libro, documentandosi a sufficenza, di chi ha contribuito a renderlo interessante con il prezioso

---

(1) Filippo Rossi: *Capolavori dell'oreficeria italiana dal sec. XI al sec. XVIII* a cura della Banca Nazionale del Lavoro, Electa Editrice, Milano - Sovracoperta a colori. 39 illustrazioni nel testo; 8 illustrazioni in oro e argento nel testo; 2 tavole a colori nel testo; 83 tavole a colori fuori testo.

materiale illustrativo, della Casa Editrice Electa di Milano, che ha saputo presentarlo in maniera tanto decorosa e soprattutto della Banca Nazionale del Lavoro che ha ideato l'opera, continuando in una tradizione degna della maggiore considerazione.



Il volume del Rossi sull'oreficeria italiana dal secolo XI al XVIII e qualche altra notizia d'indole generale sull'argomento ci offrono lo spunto per riassumere brevemente le tappe più significative di questa trascurata manifestazione artistica.

Al generale rinnovamento delle arti che vastamente si prepara in Italia dal secolo X al XIII, l'oreficeria come del resto ogni altra arte minore, prese attivamente parte.

Quest'arte, in questo periodo, tende infatti ad assumere una sua posizione propria, indipendente, senza più influenza d'oltr'Alpe.

Alcune tecniche scompaiono — e sono le più ingenue — altre nuove si vanno elaborando: importante appare nel nostro campo, soprattutto la tecnica d'evoluzione degli smalti.

Nell'oreficeria monumentale abbiamo un riflesso della tendenza della nuova scultura romanica, che si sforza di soverchiare i residui influssi, ancora presenti, dell'arte bizantina. Si cominciano così a creare nuovi effetti di volume, di chiaroscuro, d'armonia, pur mantenendo il gusto pittorico proprio dei bizantini. Esempio tipico è il paliotto in argento e in parte dorato della Cattedrale di Città di Castello, regalato secondo la tradizione da Papa Celestino II, nel 1143, alla Chiesa Madre del Suo borgo natale.

Nella copertura di evangelarii hanno buon gioco gli smalti, così come nei calici e nelle croci. La tecnica dello smalto, la cui iniziazione va ricercata fra i bizantini, viene ad acquistare una sua nuova impronta, creando con la sua policromia effetti luministici e giochi di colori di prim'ordine (esempio calice di Mannaia senese nel Tesoro di S. Francesco ad Assisi).

Il successivo periodo gotico perviene ad unità decorativa specialmente in alcuni magnifici esemplari di reliquarii: prevale l'elemento architettonico su quello strettamente decorativo con colonnine, pilastrini, archi acuti polilobulati, guglie. Le croci che talvolta coronano molte opere sono affiancate da due statuette secondo uno schema che diviene poi tradizionale.

Firenze e Siena rivaleggiano nel secolo XIV nel creare i motivi migliori e meno standardizzati. Siena specialmente che ebbe influenza su molte regioni, persino sulla Sicilia, creò una vera e riconosciuta scuola. Non si può certo tralasciare di fare menzione del reliquiario di Bolsena (Duomo d'Orvieto), capolavoro di Ugolino di Vieri e di qualche collaboratore. Il tabernacolo tricuspidato riecheggia la facciata della Chiesa stessa ed è diviso in dodici formelle smaltate policrome sia davanti che nel retro, recanti scene della vita di Cristo e la storia del miracolo di Bolsena. In quest'opera lo smalto è elevato ad altissima dignità e grandioso è l'effetto pittorico in cui predomina l'azzurro.

Notevole è il fatto che in quest'epoca ha inizio una vera e propria produzione d'oggetti di lusso privato che vanno dalle coppe alle anfore, dalle placche alle cinture vagamente decorate. In periodo gotico abbiamo inoltre il fatto caratteristico che gli Artisti cominciano a formarsi nelle arti minori prima di spiccare il volo verso quelle maggiori: fatto, questo, che diverrà molto predominante nel successivo Rinascimento, nel quale l'oreficeria, come del resto ogni altra arte, raggiungerà le vette più alte.

Nell'epoca classica cedono gli ornati, subentra un nuovo studio delle proporzioni e dei rapporti plastici con elementi tratti dalla nuova architettura ispirata ai monumenti antichi. Gli orafi di questo periodo passano facilmente e felicemente alle arti maggiori in virtù della loro grande cultura in materia di disegno e di scultura. Il primato è di Firenze; molti artisti che si formano in quelle botteghe d'orafi legheranno il loro nome a indimenticabili capolavori nelle arti maggiori. È il caso di Lorenzo Ghiberti, che se nulla ha lasciato di autenticato nel campo dell'oreficeria, lasciò indubbiamente traccia della sua formazione orafa nel campo delle altre manifestazioni artistiche che l'hanno consacrato famoso. Ed educazione d'orafo ebbero parimenti il Brunelleschi, il Pollaiolo, il Verrocchio, il Della Robbia, per citare gli esempi più significativi del secolo XV. Anzi il Verrocchio esplicò una notevole attività in questo campo partecipando anche al completamento dell'altare del Battistero fiorentino già iniziato nel '300.

Contemporaneamente a quella religiosa, che dopo un primo periodo d'assestamento in cui specie nei calici e nelle croci prevarrà la tecnica gotica per lasciare poi libero adito alle espressioni compiute del vero e proprio Rinascimento nell'architettura degli oggetti con cupole, lanterne nicchie e figure, si svolge nel secolo XV una grande attività orafa di oggetti destinati ad uso profano. Anche in questo campo prevale una spiccata tendenza plastica nella ornamentazione dei vasi e delle altre suppellettili di lusso. Questa tendenza la si nota anche in alcuni vasi antichi e medioevali semplicemente, ma preziosamente montati nel secolo XV. A tale riguardo copiosa è la raccolta della Collezioni Argenti di Firenze. La materia usata per queste montature è in prevalenza l'argento dorato. Questi modelli serviranno più tardi di ispirazione agli orafi del secolo successivo.

In quanto alla tecnica usata dai fiorentini nel '400, notiamo anche quella del niello, metodo di lavorazione che era già in uso presso i bizantini, ma che raggiungerà solo nel 1500 sorprendenti effetti pittorici. In quanto allo smalto esso costituisce ancora nel Rinascimento uno degli elementi base per la decorazione (tipiche al proposito le pale smaltate del milanese Museo Poldi-Pezzoli, riecheggianti in parte i famosi smalti di Limoges).

Nel secolo XVI ha assoluta prevalenza l'elemento plastico e ciò si riscontra anche nel vasellame profano; le decorazioni risultano misurate e solide, le opere sono spesso dotate di grande originalità e di armonia in ogni singola parte.

Tali prerogative le possiamo riscontrare soprattutto nella cassetta di cristallo di rocca del vicentino Valerio Belli, operoso nel tardo quattrocento e nella pri-

ma metà del secolo successivo. Questo lavoro reca incisioni sul cristallo ed è decorato in argento dorato e smalto e si trova attualmente al Museo Argenti di Firenze.

L'opera più nota se non più pregevole dell'oreficeria di tutti i tempi è certamente la famosa saliera d'oro di Benvenuto Cellini commissionata da Francesco I di Francia, ricca di elementi allegorici, opera manierata, ma non certo priva di finezza e di fantasia a briglia sciolta.

Venezia intanto furoreggia nella creazione di gioielli, come del resto nei secoli passati e si tratta soprattutto di meravigliose collane di filigrana e di anelli finemente cesellati. L'oro smaltato e le perle costituiscono gli elementi principali e di maggiore impiego nella costruzione di questi monili.

In Lombardia e in altre regioni nel secolo XVI abbiamo una espressa tendenza ad una maggiore ricchezza d'ornamentazione (specialmente per quanto riguarda l'oreficeria sacra). Talvolta la decorazione si affida allo sbalzo e al cesello e non più allo smalto, raggiungendo effetti scultorei veramente notevoli; nel secolo XVI ha quindi prevalenza l'elemento plastico su quello strettamente decorativo-pittorico. Al Louvre si possono ammirare esempi bellissimi di queste tendenze che informano diversi oggetti dell'oreficeria, quali secchielli con aspersorio in diaspro, etc.

Dopo avere raggiunto le massime vette nel periodo Rinascimentale, nel tardo '500 ha inizio inevitabilmente la deformazione del gusto artistico anche nella oreficeria. Questa marcia di pari passo con l'esuberanza dele arti maggiori; spesso non possiamo trovare, specialmente nell'oreficeria sacra, opere degne di reggere il confronto con quelle dei secoli precedenti, sia come potenza creativa, sia soprattutto come sobrietà e schiettezza di disegno e di ornamentazione. Il gusto rinascimentale sopravvive ancora in certe patene (cf. Cappella Chigi nel Duomo di Siena, opera di grande interesse decorativo con la Crocefissione nel tondo centrale e ricchissimi motivi floreali in smalto su oro).

Nel '700 la produzione orafa italiana andrà sempre meno differenziandosi da quella d'oltre Alpe, anche per l'influsso che questa esercitò soprattutto nei tardi anni del secolo, ma rimarrà ligia a schemi più semplici e meno contorti anche se mostrerà oramai di non avere più legami con le arti maggiori, come li aveva nei secoli precedenti nei quali molti Artisti, prima di giganteggiare nelle arti maggiori, furono, come si è visto, soprattutto degli orafi.

PIER GIUSEPPE AGOSTONI

Nota bibliografica Oltre ai libri citati di Filippo Rossi e di Maria Occasci, per una conoscenza generale dell'oreficeria vedasi Enciclopedia Treccani alla voce (vol. XXV) e Melani (Dizionario dell'Arte - Edizione Vallardi, Milano). Per una conoscenza più approfondita dell'argomento purtroppo scarsa è la bibliografia almeno al momento nel quale abbiamo scritto queste note. Comunque per un più approfondito studio dell'interessante argomento si tenga presente:

Oreficeria Italiana - Milano, Società Sonzogno, 1884.

R. Mischi de Volpi: *Il Pastorale nei diversi stili* - Brescia.

M. Caffi: *Oreficeria Lombarda antica.*

A. Morassi: *L'Oreficeria Italiana antica* - Milano, 1936.

C. Felice: *L'Oreficeria* in Enciclopedia delle moderne arti figurative - Milano, Ceschina.

I. Machetti: *Orafi senesi* in Diana IV (1929).

e inoltre alcuni cataloghi inerenti a mostre.

P. G. A.

ARCHITETTURA SACRA OGGI IN GERMANIA

Fu poco dopo l'inizio di questo travagliato XX secolo che in Germania si levarono le prime voci coraggiose proclamanti la necessità di spezzare i legami con le tradizioni artistiche malamente intese. Occorre ricordare come — e non in Germania soltanto — durante tutto l'Ottocento, dal periodo romantico in poi, non si riuscisse ad immaginare un'arte sacra che non ripetesse gli schemi romanici o gotici nelle diverse espressioni nazionali: nell'architettura, nella scultura, nella pittura, negli arredi sacri.

E' stata grave iattura, in tutte le nazioni europee, che questa scissione avesse come inevitabile conseguenza il fenomeno che gli artisti decisi ad evolversi con i tempi venissero tenuti lontani come pericolosi innovatori — ed essi stessi si vedessero costretti a tenersi lontani da ambienti restii a comprendere il valore delle nuove esperienze — mentre quanti, di spirito mediocre, erano disposti ad accettare di ripetere, senza troppa convinzione interiore, un formulario artistico divenuto anacronistico, godevano favori ed ottennero ordinazioni in abbondanza.

Non per nulla recentemente un eminente prelato francese ha giustamente lamentato come questo atteggiamento misoneista abbia fatto perdere alla Chiesa l'occasione di far operare per le Case di Dio maestri ormai passati alla storia. Un Rodin, un Maillol non sono stati mai chiamati a scolpire, mai un impressionista a dipingere un soggetto religioso...

Quelle coraggiose voci in Germania soltanto gradatamente riuscirono ad affermarsi nel tempo; tuttavia, già dopo la prima guerra mondiale potevano

dire di avere praticamente vinto la partita, quando eminenti personalità del mondo cattolico tedesco fecero loro la causa sostenuta dagli artisti preoccupati, per intima e profonda convinzione, della necessità di un radicale rinnovamento. Basterebbe ricordare, per limitarmi al campo dell'architettura sacra, i nomi di Dominikus Böhm, Albert Bosslet e Clemens Holzmeister: tutti e tre, scomparsi solo recentemente, possono considerarsi ormai dei « classici » dell'architettura sacra tedesca tra le due grandi guerre e di quest'ultimo dopoguerra.

Una prima grande spinta al rinnovamento venne nel primo dopoguerra della crisi morale seguita alla sconfitta del pan-germanesimo imperiale, la quale, tuttavia, aveva risparmiato le città con le popolazioni civili. Le conseguenze della seconda disfatta hanno provocato un complesso di crisi spirituali molto più profonde, in quanto non è stata solamente la disfatta militare con l'annientamento di milioni di individui e la distruzione radicale di città e di beni, ma anche e soprattutto la disfatta morale, con la quale la nemesi storica ha dovuto imprimere — per tutti i tempi a venire — il marchio d'infamia morale su quanto era asservito e subordinato agli « ideali » di una croce che certamente non era quella di Gesù Cristo.

V'è un altro fattore ancora che costituisce una formidabile spinta verso un rinnovamento totale del cattolicesimo tedesco che trae le sue origini dalla particolare situazione di una nazione, nella quale una forte aliquota della popolazione appartiene alla chiesa luterana ed alle filiazioni di questa. Si tratta di elementi etnici importantissimi nella vita della nazione, con una vita spirituale ed una dinamica tutta particolare, aperti verso le innovazioni anche audaci — comprendendovi anche il campo delle arti.

In talune zone le confessioni si trovano impegnate in una vera e propria gara, la quale se tiene seriamente impegnati a fondo gli acattolici, fa sì che anche i cattolici debbono difendere le loro posizioni con i mezzi della più dinamica competizione pacifica.

Il luteranesimo ha assunto, fin dalle sue origini, una « forma mentis » puritana, talvolta più razionale che spirituale, il che trova espressione nei suoi ambienti di culto del tutto disadorni, o decorati solo con molta sobrietà. Le nuove tendenze del mondo cattolico d'oltralpe, e non solo germanico, pur non abbandonando la spiritualità dell'« ecclesia militans », tendono a loro volta verso una razionalità della vita cristiana, onde renderla più aderente alle urgenti istanze ed alle necessità della collettività cristiana di quelle terre. Istanze e necessità che si materializzano visibilmente nelle realizzazioni architettoniche sacre del nostro tempo.

A questo stato di cose, dovuto alla convivenza di due distinte confessioni cristiane in un passato nemmeno tanto lontano finanche feroci avversarie — si aggiungono i presupposti per la palingenesi dopo il più grande tracollo che la storia dell'umanità ricordi.

Il movimento liturgico che in Germania nasce insieme al rinnovamento artistico ha avuto, a sua volta, un peso non indifferente in questo grande travaglio che da secoli agita le anime. E', soprattutto, un ripensamento critico di tutto ciò che riguarda la Fede, il rapporto tra l'Uomo e Dio, una ricerca infaticabile dell'essenziale, delle cose prime e dei fini ultimi. Ricerca, questa, che trova la sua tangibile espressione in una vastissima attività della stampa, in periodici convegni ed incontri di personalità del mondo ecclesiastico e di laici, durante i quali le discussioni e gli esami tendono a chiarire e risolvere i problemi.

Negli incontri particolarmente importanti per le arti al servizio della Fede, tra gli artisti ed il clero, l'esame e la discussione di tutto ciò che ha attinenza con l'edificio sacro e con l'azione liturgica che entr'esso si svolge, serve a precisare le reciproche posizioni di fronte al compito di dare forma e vita che dovrà essere la Casa di Dio: il luogo d'incontro dell'Uomo con Gesù Cristo nel Sacramento Eucaristico, il porto di rifugio in mezzo al frastuono della vita moderna, il luogo per la preghiera intima ed il colloquio personale con i Santi, con la Vergine, con Dio.

Gli incontri, piuttosto frequenti, anche se con orientamenti diversi, hanno, in ogni caso, maturato frutti di un importanza tale che, nel campo di una visione più ampia delle questioni di architettura sacra, nella cornice dell'Europa Occidentale, questa della Germania ha ormai una sua fisionomia ben definita ed una validità che trascende i limiti di una qualsivoglia circoscrizione politica per entrare in quelli ben più vasti dell'ecumene cristiana.

Così l'architettura sacra della Germania di oggi non è, anzitutto, un problema formale, non si preoccupa di costruire un edificio in forme distinte dal mondo profano per farvi svolgere le diverse funzioni liturgiche. Essa si preoccupa, piuttosto, proprio di queste, le studia, le analizza, le discute con i Vescovi e con i sacerdoti; e poi crea — liberamente crea — onde esprimere significato e funzioni nel nuovo edificio sacro.

Se all'uomo mediterraneo — soprattutto italiano — imbevuto di esperienze storico-artistiche multimillenarie, tra le quali prevalgono imperiose quelle dell'antichità classica, rivissuta nel rinascimento e nel barocco e riaffiorata dottamente nel neoclassico, questa nuova architettura sacra tedesca possa sembrare nuda, disadorna, razionalistica, non deve meravigliare. Non si dimentichi che si tratta pur sempre della Patria di Leibnitz e di Kant, di un popolo che ha saputo superare una catastrofe immane e che oggi vanta un movimento cattolico quanto pochi altri in Europa combattivo, moderno nel miglior senso della parola, e — non metaforicamente, ma geopoliticamente — in prima linea nello schieramento di due mondi antitetici.

L'edificio sacro tedesco, visto così, nel suo insieme, è alieno da ogni fantasticheria romantica, ma anche dalle innovazioni azzardate per il solo amore del nuovo. Il ripensamento religioso, liturgico, storico, ha portato all'abolizione di tutto quanto non abbia attinenza diretta con la funzione liturgica — intesa nel senso più ampio. Quando poi vengono chiamati ad arricchire questi nuovi santuari, i pittori e gli scultori, a loro volta limitano le loro espressioni all'essenziale: forme semplificate, come affreschi che rasentano l'astrattismo oppure rimangono profondamente suggestivi, arazzi che raggiungono il più perfetto connubio con l'architettura ed irradiano un singolare senso di calore spirituale, accanto alle vetrate che divengono vere pareti di luce.

V'è chiarezza rigorosamente logica, cristallina, impostata sempre e soltanto sui molteplici aspetti del rapporto Uomo - Dio e Dio - Uomo nel culto e nella preghiera. Si consideri soltanto, tanto per citare un esempio, la soluzione ideata da Horst Linde per la Cappella del Policlinico Universitario di Erigurgo in Brisgovia: far partecipare anche i malati immobilizzati in lettighe alla Santa Messa e facilitare al celebrante la distribuzione della Co-

munione ad essi. Ed ancora: l'inserimento della deliziosa chiesa di S. Maria Regina, opera di Dominikus Böhm, in un bosco alla periferia di Colonia, come di altre chiese nuove in paesaggi caratteristici, di ambienti modernissimi tra i ruderi di santuari danneggiati dalla guerra.

Gli stessi materiali edilizi moderni, il cemento armato e l'acciaio tubolare ad alta resistenza, vengono accolti solo con misurata audacia, che mai abbandona i termini immutabili del buon gusto e del funzionalismo liturgico. Certe spericolate esperienze costruttive, come il progetto « premiato » per il Santuario di Siracusa, sono estranee a questi costruttori tedeschi, i quali si sono assunti il compito più impegnativo per l'architetto cattolico: creare ambienti per raccogliervi Gesù Eucaristico ed i suoi Fedeli. Scusate se è poco...

Come nelle altre arti figurative e decorative — basti accennare all'arte orafa liturgica tedesca presentata nel « Quaderno I » — questi artisti parlano un linguaggio di estrema chiarezza, privo di vuota retorica e di falsi orpelli e sanno far convergere tutta l'attenzione dei fedeli, tutta loro concentrazione spirituale sull'Altare del Sacrificio Incruento, sul Trono di Cristo Re.

ANGELO LIPINSKY

RICORDANDO ANTONIO CANOVA

Il marchese Antonio Canova, gloria imperitura d'Italia, e per disprezzo chiamato dai francesi « l'imballatore romano» perchè potè riportare nella Penisola tanti lavori di arte asportati «dall'uomo fatale » fu a Carrara due volte nell'anno 1783 e fu ospite graditissimo dei Conti Del Medico, che nel loro dovizioso palazzo di Piazza Alberica ospitavano non di rado i duchi e le duchesse di Massa.

Visitò le cave dei « monti di Luni » e scolpì il suo nome ai Fanti Scritti: l'Accademia di Belle Arti lo proclamò suo socio onorario. Il Canova acquistò in diverse volte molto marmo per le sue opere neoclassiche coronate dall'immortalità; l'imbarco si verificava alla spiaggia di Avenza: una volta ebbe a lamentarsi del ritardo: attendeva il bianco marmo apuano da ben quattro anni:il di lui delegato era l'inglese Giovanni Bibson. Quando la principessa Elisa Baciocchi mandò nel 1802 a Carrara Lorenzo Bartolini che era a Parigi, il Canova aveva invece presentato Pietro Finelli, che in quel tempo, come risulta da una lettera pubblicata da Giovanni Sforza stava facendo la forma della colossale statua del primo Napoleone.

Non posso ora garantire se l'immortale scultore, tanto protetto dalla Santa Sede, fu a Massa: egli era amico cordiale del chiaro scultore massese Saverio Salvioni. L'avv.to Nardini possedeva due lettere dal Canova inviate al Salvioni: l'una del 1806 e l'altra del 1813: nella prima accenna al monumento sepolcrale della contessa d'Albany ed esterna il suo vivo dispiacere per la malattia che aveva colpito in Massa un suo caro amico, un certo Rossi. - Nella 2.a domanda scusa se nell'andare a Napoli non ebbe il tempo di passare da Massa per salutare « l'amico » Salvioni, che in quel tempo era pure in culturale relazione con Emanuele Repetti e col Sismondi, del quale conservasi una lettera al nostro Archivio di Stato.

Can. Mons. LUIGI MUSSI

L'angolo dei seminaristi

IL CONVEGNO LITURGICO NAZIONALE PER I SEMINARISTI TEOLOGI

Con la piena approvazione della S. Congregazione dei Seminari, si è tenuto nell'estate scorsa, dal 12 al 14 agosto, il primo convegno liturgico nazionale per i seminaristi teologi. Già da tempo la nostra Rivista aveva fatto notare la necessità di un agganciamento dei chierici nel movimento artistico liturgico del C.A.L., ma purtroppo delle difficoltà hanno ritardato un provvedimento in merito.

Nelle due giornate, non certo molto leggere, si sono susseguite conferenze interessantissime. Ha aperto la serie delle lezioni l'Ecc.mo Presidente del C.A.L. Mons. Carlo Rossi con una dottissima trattazione del tema « L'anima e il volto della Liturgia ». La seconda lezione: « La Liturgia traduce dal piano astratto alla vita concreta le scienze ecclesiastiche », come pure la quinta: « L'architettura sacra contemporanea » furono tenute dal Rev.mo P. Giulio Bevilacqua, che con il suo stile semplice e avvincente permetteva ai chierici di uscire un poco dalla speculazione e passare in un'atmosfera vibrante di esperienze d'apostolato.

Mons. Bondioli espose con bello stile il quadro storico del « Movimento liturgico contemporaneo da S. Pio X a Pio XII ».

La lezione che forse tenne più impegnati i chierici fu quella di Mons. Vitale de Rosa su « La partecipazione attiva elemento vitale degli atti di culto ». Le citazioni latine a volte lasciavano il passo a dotte arguzie in dialetto napoletano e queste a loro volta a citazioni in lingua greca (vecchi ricordi!).

Trattarono della musica sacra i rev.mi mons. Della Libera e don Corrado Moretti, rispettivamente sul tema: « Il movimento ceciliano » e « La Musica Sacra ancella nobilissima della Liturgia ».

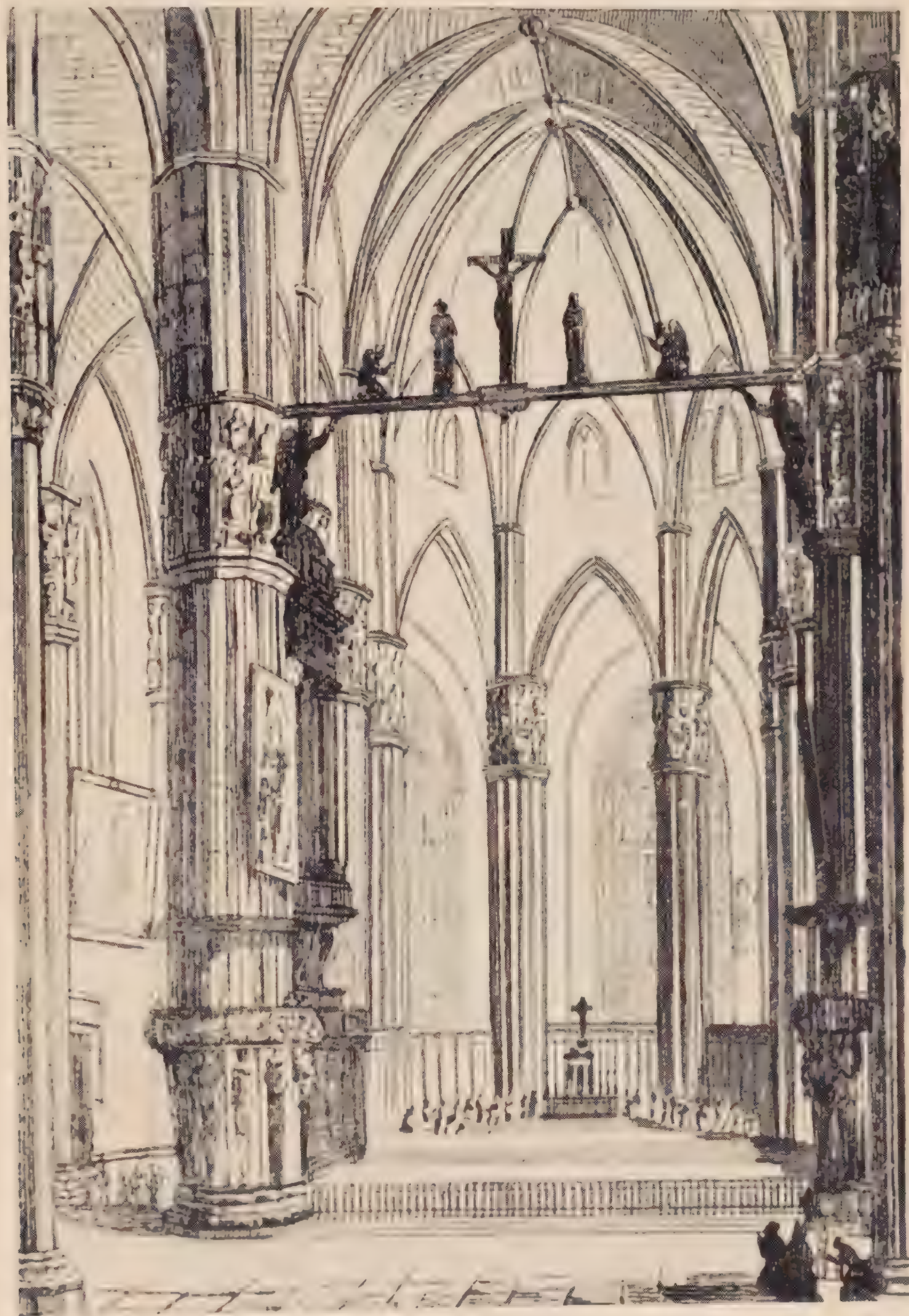
Chiuse la serie delle lezioni quella sull'Arte Sacra tenuta dal Rev.mo don Valerio Vigorelli sul tema: « L'estetica di fronte alla Liturgia ». La conferenza breve e molto interessante soddisfece i chierici e suscitò più che nelle precedenti istruzioni diversi interventi da parte degli ascoltatori.

Un trattenimento artistico, curato dalla Scuola Beato Angelico, alla sera della prima giornata ricreò l'anima dei chierici, portandola a gustare della visione di sessanta quadri delle Litanie Lauretane illustrate dal Pitt. E. Bergagna e commentati dalla elevatissima musica, appositamente composta per organo e orchestra, dall'egregio maestro D. Maffeis, e da un commento biblico parlato.

Il 14 mattina, dopo due giornate di intenso lavoro e di grande familiarità che unì Maestri e scolari, dopo aver partecipato assieme al S. Sacrificio i chierici se ne tornarono alle loro Diocesi pieni di fervore per un liturgico apostolato.

V. G.

ATTUALITÀ D'UN VECCHIO PROBLEMA



Nello scorso mese di ottobre riviste e giornali si sono interessati del progetto di restauro del Duomo di Milano, progetto del collega Architetto Pietro Scurati Manzoni e presentato su questa rivista nello scorso luglio.

Un restauro semplice e al tempo stesso impegnativo: si tratta, secondo l'architetto

Scurati Manzoni, di togliere i dipinti delle vele che imitano le strutture e i trafori dell'architettura gotica, e lasciare il nudo mattone.

Che il Sovrintendente ai monumenti della Lombardia, professor Crema, abbia detto chiaramente di essere favorevole all'esame del progetto, ha senz'altro bene impressionato chi di questi problemi si interessa. La stampa ha pure riportato che sembra che la Veneranda Fabbrica del Duomo non sia contraria al progetto.

Possiamo allora sperare di vedere presto riunite assieme per un attento esame e per una pronta decisione Sovrintendenza e Fabbrica del Duomo?

A questo proposito è interessante rileggere quanto nel 1881 Tito Vespasiano Paravicini scriveva negli Atti del Collegio regionale lombardo degli Ingegneri.

La Veneranda Fabbrica del Duomo ritenendo un grave falso la decorazione del Gabetta che voleva fingere un'architettura, aveva indetto un concorso tra architetti e pittori per una nuova decorazione delle volte.

Furono eseguite delle prove di quattro progetti prescelti, sulle volte dell'estrema navata di destra.

1° progetto - Architetto Cesabianchi e pittore Crespi: il progetto prevedeva un cielo azzurro cosparso di stelle d'oro.

2° - progetto - pittore Bertini: le vele erano dipinte con il disegno di una rete d'oro a squame, e ogni squama decorata diversamente.

3° progetto - pittore Colla: i lembi dei costoloni erano decorati con foglie d'acanto, le vele erano a fondo d'oro variamente decorato.

4° - progetto - pittore Eleuterio Pagliano: i lembi dei costoloni erano decorati con foglie d'acanto, le vele erano dipinte a finti conci di marmo, con al centro scritte in caratteri gotici.

Se già sin da allora risultava falsa la decorazione che ancora oggi copre le volte, come si può temere di prendere una decisione ora, tanto più che di restauri le volte del Duomo, in più punti largamente scrostate, hanno urgente bisogno?

Ho sentito che qualcuno ha detto di temere che l'interno risulti troppo scuro: a loro si potrebbe rispondere che in Duomo non sono mai entrati, perchè dove l'umidità ha scrostato il dipinto appare il paramento sacro che ha un tono di colore più chiaro del dipinto attuale (colore seppia): si può senz'altro affermare che l'interno risulterà invece più chiaro, più caldo, e che l'eleganza della struttura apparirà come la migliore decorazione.

Come oggi siamo ben lieti che non siano stati realizzati i progetti del secolo scorso per la facciata del Duomo, così ora saremmo altrettanto soddisfatti di non vedere più questo « apporto » del 1800.

All'inizio ho accennato al parere del professore Crema, ma mi sembra doveroso aggiungere qui quello autorevole del professor Ugo Nebbia già Sovraintendente ai monumenti e ordinatore e primo direttore del Museo del Duomo, parere che il professore ha espresso all'architetto Scurati Manzoni: « Questo restauro è l'unica opera che resti da fare per l'interno del Duomo, è inutile spendere tanto per conservare una così brutta decorazione; sono certo che tutto l'interno col mattone a vista risulterà più schietto e più armonioso. Questa decorazione è qualcosa di ridicolo, in nessun paese al mondo esiste una cosa simile: è inconcepibile perdere tanto per tenere in vita un così brutto gusto paeano. Questo mio punto di vista, lo faccia conoscere a tutti... ».

Sergio Paolo Caligaris

II. MOSTRA NAZIONALE D'ARCHITETTURA SACRA

Parliamo volentieri di questo avvenimento anche se si tratta di una iniziativa in cui abbiamo non piccola parte, sembrandoci doveroso esprimere e mettere a disposizione il risultato di una esperienza che ci sembra possa insegnare qualcosa.

Ne parliamo come della seconda Mostra nazionale in quanto, nonostante le dimensioni notevolmente diverse, essa è in successione e in rapporto di serie con quella che due anni fa si svolse a Bologna, e ciò per varie ragioni.

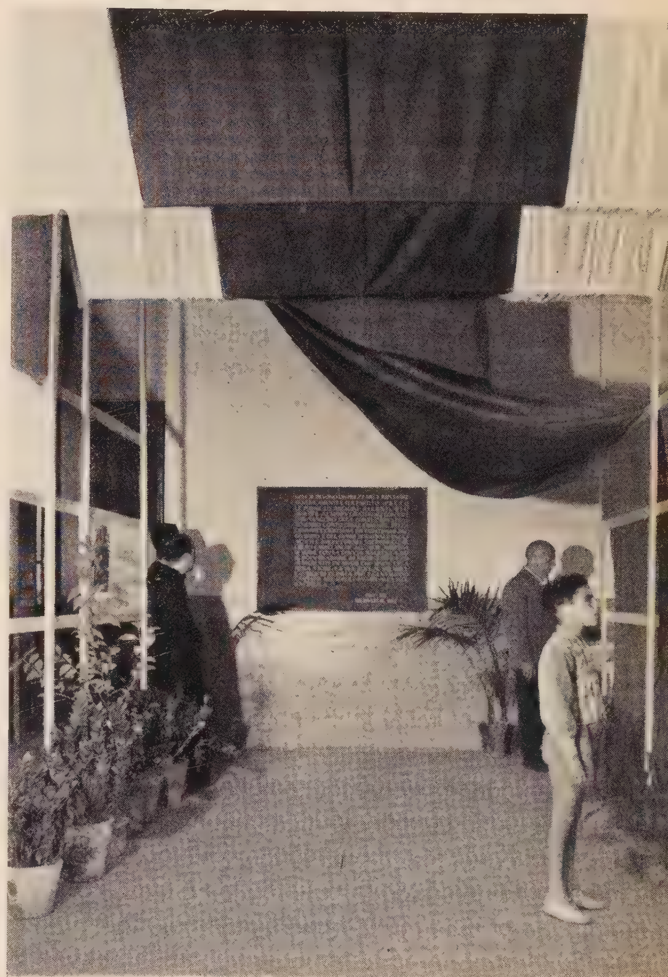
In ambo i casi infatti la Mostra ha fatto cornice alla Settimana liturgica nazionale (quarta a Bologna dopo Brescia, Reggio Calabria e Napoli, quinta quella di Caltanisetta) e di tutte le circostanze verificatesi in relazione alla mostra bolognese ci pare che il suo inserimento nelle manifestazioni del Centro di Azione Liturgica, il suo nesso cioè con il movimento liturgico italiano sia di granlunga il più interessante e il più meritevole di ripetersi per ogni altra mostra veniente: ciò assicura infatti la efficacia e l'ortodossia, particolarmente importanti da raggiungersi insieme, nel particolare contesto, religioso, ecclesiastico italiano. Questo spiega come secondo il nostro parere, le grandi assise liturgiche siano le migliori occasioni per mostre d'arte sacra. preferibili alle stesse grandi mostre periodiche di architettura civile.

Una seconda ragione collega la recente mostra nissena a quella di Bologna: in ambo i casi la necessità e l'utilità di simile iniziativa è stata anzitutto sentita e rilevata dagli organi direttivi del Centro di Azione Liturgica e da questo affidata agli enti a volta a volta adatti e disponibili.

A Bologna l'idea ebbe l'efficacissimo avallo di S. Em. il Card. Lercaro, la cui personalità impresse allora a tutte le manifestazioni della Settimana un inconfondibile carattere e con esso una grandiosità di realizzazioni e di mezzi proporzionati che sarà difficilmente raggiungibile.

A Caltanisetta non toglie onore a nessuno il rilevarlo, tali possibilità non c'erano, e il C.A.L. si rivolse per la realizzazione della mostra alla nostra redazione e alla Scuola Beato Angelico che fin dal suo primo sorgere avevano affiancato il suo lavoro svolgendo pressochè tutte le attività inerenti al capitolo liturgico dell'arte sacra. Se ciò non ha assicurato l'esito strepitoso della prima edizione, ha pure impedito lo svantaggio di un ulteriore smembramento della compagine agente nel settore in questione, quale invece era maturato a Bologna col nuovo « Centro di Studi di Architettura Sacra », dato che la moltiplicazione degli enti non è sempre il miglior modo di moltiplicare le forze.

Ne è prova il fatto che ancor oggi « Arte Cristiana » e la Scuola Beato Angelico sono i soli a



svolgere in seno al movimento del C.A.L. e alla Società A.L.A.C. ogni forma di apostolato artistico e a rinnovare l'impegnativo dibattito e lo studio meditabondo di tale problema. Purtroppo gli altri enti mancano ognora all'appello, e sì che molto ci sarebbe da fare. Si pensi anche solo alle iniziative dell'anno corrente: Corso di studio per insegnanti dei Seminari (Roma), Settimana di studi liturgici (Oropa), Tre giorni Seminaristi (Brescia), Convegno assistenti piccolo clero (Caravaggio), e finalmente Settimana pastorale a Caltanisetta. A Oropa la comunicazione di Architettura Sacra durò due ore, a Brescia i seminaristi si interessarono appassionatamente dei problemi dell'arte moderna.

Ma soprattutto un particolare carattere lega la nostra mostra di Caltanisetta a quella di Bologna, in quanto ne è il completamento e lo sviluppo. E qui dobbiamo sfogliare una pagina inedita della storia della mostra del '55 che chiarirà qualcosa che anche nel volume degli atti era rimasto poco soddisfacente ed aveva esposto quella mostra a delle critiche per sè non del tutto giustificate. Come primo responsabile del carattere documentario di quella rassegna ritengo mio dovere far conoscere questo stralcio di verbale di una delle prime sedute, se non addirittura della prima del consiglio direttivo del Centro di Azione Liturgica in cui essa rassegna fu progettata e studiata.



Stabilite le modalità di invito, così ci si proponeva di procedere:

« *Il materiale così raccolto verrà disposto provvisoriamente nella sede definitiva, ma già secondo l'ordine geografico delle opere.*

A questo punto interverrà la parte critica della manifestazione per opera di due apposite commissioni: l'una liturgica, l'altra artistica che lavoreranno in collaborazione. Sulla formazione della giuria liturgica nulla si è detto nè proposto, stando la decisione alla presidenza del C.A.L.; solo si è osservato che si richiedono uomini abbastanza aperti. Per la conformazione della commissione artistica ci si è fermati alla proposta di invitare i Presidi delle Facoltà di Architettura d'Italia, perchè vi facciano parte o deleghino un rappresentante della rispettiva Scuola.

Il compito di queste due commissioni è di orientare criticamente il pubblico. Tale compito-guida si esprime in tre modi: 1° *ciascuna delle due commissioni allestirà una sala introduttiva: la commissione liturgica esprimerà nella sua "cosa è la Chiesa" illustrando i principi basilari con didascalie ed esempi sia antichi (fotografie) che moderni eventualmente scelti tra gli espositori. La commissione degli architetti illustrerà "che cosa è l'architettura moderna", nelle sue tendenze e nelle sue istanze. Sarà utile documentare questa presentazione con sintesi di evoluzioni delle forme tratte per esempio dal veicolo, dal mobile, dalla casa di abitazione e dall'edificio industriale, cioè preferibilmente con esempi profani e arrivando a presentare la logica e la coerenza interiore dal punto di vista architettonico ed estetico di qualche esemplare esposto.*

2° *Le due commissioni di comune accordo compileranno un catalogo critico dei lavori esposti, giudicato da ambo i punti di vista. Tale lavoro*

giungerà facilmente alla segnalazione di opere in particolare come decisamente riuscite o decisamente errate.

3° In base ai suggerimenti delle due commissioni e in particolare di quella liturgica si darà assetto definitivo alla rassegna delle opere pervenute avendo cura, pur rispettando l'ordine geografico, di far risaltare gli errori più gravi e le migliori soluzioni, così che il pubblico che non ha visto il catalogo, possa con la semplice scorta di un volantino in cui siano indicati i criteri fondamentali di giudizio, giudicare approssimativamente bene ed imparare qualcosa.

Si potrà allora studiare il modo di interpellare il giudizio del pubblico con una specie di facile ma efficace referendum.

Benchè macchinoso e in apparenza un po' ingenuo questo metodo avrebbe certamente maturato a Bologna dei frutti più copiosi e più decisivi per una sana epurazione tra le stesse tendenze moderne. Purtroppo, improvvisi ostacoli incontrati nella preparazione della mostra, proprio là dove ci si aspettava maggiore appoggio, bruciarono nell'attesa un paio di mesi e impedirono l'attuazione di piani prestabiliti e l'osservanza delle scadenze fissate: le varie fasi della preparazione si dovettero accavallare e le due commissioni nè furono nominate nè entrarono in azione.

Ciò che a Bologna non fu possibile si tentò a Caltanisetta, benchè qui, tra la programmazione e l'inaugurazione della mostra non siano trascorsi che due soli mesi. Ci pare infatti che tra le due mostre un filo logico vi fosse, e così una continuità di insegnamento, anche se a Bologna tale insegnamento più che nella mostra, come è stato spiegato, sia da ricercare negli atti del congresso.

E valeva la pena di continuare a Caltanissetta il discorso, cioè in un centro della Sicilia perchè pochissimi di quanti là trovammo, avevano veduto Bologna e seguito il congresso.

Ad ogni modo il catalogo della mostra che qui ripubblichiamo dà un'idea completa del materiale esposto e del criterio di esposizione; basta dare prima qualche breve accenno.

La rassegna fu articolata in tre cicli: il linguaggio dell'architettura contemporanea (materiali e forme), le costanti fondamentali dello spazio, l'architettura sacra contemporanea in Italia. Cui si aggiunse una sobria retrospettiva d'arte sacra con una presentazione di schietta e spregiudicata architettura contemporanea nata insieme sotto il libero e determinante impulso delle esigenze della vita moderna. E' in queste opere che si è affermato quel linguaggio architettonico nuovo che è parte costituente di quel « linguaggio dei vivi » nel quale, secondo lo slogan del Cardinal Lercaro, è d'uopo dire la lode di Dio vivente alorchè si edifica una Chiesa.

Ma cosa è veramente la Chiesa, una volta che questa realtà venga spogliata dalle vesti multiformi degli stili che l'hanno espressa nei secoli passati? Ecco l'indagine, forse anche troppo sobriamente, condotta nella seconda parte della mostra alla quale introduceva una disamina delle istanze più ortodosse della religiosità contemporanea ad opera dell'episcopato tedesco: richiamo cioè a quelle *esigenze della comunità cristiana* che secondo il « Mediator Dei » vanno anteposte *al giudizio e al gusto personale dell'artista.*

Proprio questo tema fu ripreso nella breve conferenza introduttiva tenuta in occasione dell'inaugurazione della mostra e che fu poi pubblicato sul « Corriere di Sicilia » del 26 settembre ed apparirà prossimamente sulla « Rivista liturgica » di Finalpia. Particolarmente curioso in questa circostanza è stato l'interesse dell'uditorio che accolse come cose nuove le idee sullo spazio sacro già tante volte espresse su questa rivista.

Visite guidate, soprattutto una per il clero che seguiva i lavori della settimana liturgica pastorale, si svolsero nel tempo di apertura della mostra, e offrirono l'occasione di un contatto più diretto e più efficace con il pubblico. In genere s'è potuto osservare quanto già risulta dalla continua esperienza: troppo digiuno il clero di conoscenza dell'architettura contemporanea, che troppi giudicano solo da scopiazzature e da compromissioni, e troppa arbitrarietà e soggettivismo nel concepire l'architettura sacra da parte dei professionisti, incapaci troppo spesso di una valida critica liturgica delle stesse opere del passato.

Tutte le illustrazioni del presente articolo documentano l'allestimento della mostra di architettura sacra dovuto agli architetti Pietro Scurati Manzoni e Sergio Paolo Caligaris. Si noti come con pochi mezzi si è potuto mutare lo spazio rigido delle aule scolastiche dell'edificio.

A titolo di cronaca vogliamo aggiungere qualche riga sull'organizzazione del lavoro di allestimento della nostra mostra proprio perchè essa è stata, si può dire, il primo collaudo di una idea sbocciata dalla Famiglia « Beato Angelico »: quella di associare in un unico gruppo professionisti e categorie che possono essere direttamente o interettamente al servizio del culto. E' il G. M. P. (Gruppo Mons. Polvara) del quale fanno parte nello stesso tempo gli ideatori e gli esecutori materiali della impresa di cui abbiamo parlato: l'affiatamento che crediamo di poter definire evangelicamente fraterno, la generosità e la dedizione del personale del gruppo che abbiamo già nominato è stato qui, come speriamo sarà in tante altre imprese, il segreto insostituibile della riuscita di questa iniziativa svoltasi a Caltanissetta ma organizzata, preparata ed in parte perfino allestita nientemeno che a Milano.

VALERIO VIGORELLI



CATALOGO DELLA MOSTRA

IL LINGUAGGIO DELLE FORME NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

... ogni momento della storia dice nel linguaggio dei vivi la lode del Dio vivente.

Cardinal G. Lercaro

Gli architetti della scuola di Chicago tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, sono i primi a preoccuparsi, più dei loro predecessori, della luminosità degli ambienti, attuata con le pareti completamente finestrate, e dell'economia delle costruzioni, praticata con l'uso di materiali più nuovi e di più pratico uso.

Manhattan Buildin, 1890, *di William le Baron Jenney.*

*Studebaker Buildin*L 1895, *di Beman.*

McClurg Building, 1899, *di Holabird e Roche.*

Inoltre però nel '900 l'esigenza dell'uso dei materiali più nuovi secondo le loro possibilità espressive, cioè secondo la forma più adatta al materiale stesso e più belle esteticamente (Neoplasticismo olandese).

Theo Van Deosburg e Cor Van Eesteren, Progetto di casa privata, 1920.

G. Rietveld, Villa a Utrecht, 1924.

La scissione della scatola muraria nei singoli elementi che la compongono, rischia però di creare una eccessiva molteplicità; nasce così la necessità di una sintesi che faccia sì che alcuni elementi, per esempio il volume oppure la struttura, acquistino chiaro predominio rispetto a tutti gli altri.

Le Corbusier, Unità d'abitazione a Nantes, 1956.

Vediamo il predominio del volume elementare, parallelepipedo, nell'unità di abitazione di Nantes di Le Corbusier. Gli elementi strutturali hanno particolare rilievo al basamento dell'edificio.

Con questi grattacieli ci troviamo di fronte al più riuscito tentativo di far sì che volume e struttura si equilibrino, facendo sì che il volume abbia il proprio valore e che la struttura metallica, studiata nei minimi particolari per la sua più pronta realizzazione, abbia il giusto rilievo.

Ludwig Mies Van Der Rohe, Progetti di grattacieli 1955.

In questo edificio tedesco vediamo l'assoluto predominio delle masse volumetriche. Non si tratta di volumi semplici, per l'influsso scandivano che tende a variare il volume, spezzandolo e aggentilendolo con linee curve.

Arch. Deilmann, Von Hausen, Rave e Ruhnau. Teatro di Münster, 1955.

Nei paesi scandinavi l'architettura moderna si sviluppa con un certo ritardo rispetto al resto dell'Europa; questo fa sì che certi problemi vengano

risolti con maggiore sicurezza come ad esempio l'armonia tra l'edificio e l'ambiente, con l'uso di materiale povero (mattone) e locale (legno).

Arne Jacobsen, Case a Genthofte, 1947.

Arne Jacobsen, Scuola a Harby, 1951.

Con Alvar Aalto ci troviamo di fronte al più riuscito tentativo fatto in Europa per uscire dal rigoroso geometrismo del neoplasticismo e del razionalismo. Il suo tentativo si esplica anche con l'uso del mattone e del legno a vista.

Alvar Aalto, Municipio di Säynätsalo, 1953.

Alvar Aalto, Concorso del palazzo dei Congressi a Vienna, 1953.

Questo progetto di edificio scolastico ci mostra la possibilità che può dare l'uscire dagli schemi dei volumi semplici creando organismi ricchi di varietà.

Arch. Fredigolli, Concorso per scuole elementari a Brescia, 1955.

Frank Lloyd Wright rappresenta rispetto ai precedenti il tentativo più coerente di liberarsi dagli schemi dei volumi semplici.

Frank Lloyd Wright, Uffici Jhonson, 1936-1951.

IL LINGUAGGIO DEI MATERIALI NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Dobbiamo avere un ordine, che dia ad ogni cosa il suo posto, quel posto, che secondo la sua natura le compete. Ciò noi vogliamo fare in maniera così totale che il mondo delle nostre creazioni sbocci dall'interno.
Non vogliamo e non possiamo fare di più.
Nulla può esprimere meglio il fine e il senso del nostro lavoro della profonda parola di S. Agostino "il bello è la luce del vero".

Ludwig Mies Van Der Rohe

La costruzione deve soddisfare esigenze oltre che statiche e distributive, anche estetiche. Il materiale offerto dalla nuova tecnica costituisce la nuova decorazione.

Chiesa barocca.

Guido Figus, Studio per volta sottile in cemento armato e relativo raffronto con la volta della cattedrale di Norwich.

L'accostamento accurato dei vari materiali offre effetti di colore. Anzi col mettere in evidenza la parte statica (estetica del calcolo si arriva spesso a leggere tutto il complesso: distribuzione, funzionalità, elementi statici, pannelli di riempimento.

Vivo Magistetti, Centro ricreativo a Rescaldina (Milano), 1956. *Parete trattata a mattone in vista e intonaco.*

Luigi Caccia Dominioni, Orfanotrofio a Milano, 1956. *Parete rivestita di piastrelle di Klinker esagonali.*

Giuseppe Samonà, Nucleo residenziale a Padova, 1955. *Cemento a vista e intonaco.*



Ing. Antonio Garavaglia, Busto Arsizio: Chiesa Parrocchiale di Montecatini.
Arch. Ezio Cerutti: Chiesa in zona Vigentina a Milano.
Ing. Giancarlo Cevenini, Bologna: Chiesa di S. Maria Assunta, 1952.
Arch. Raffaele Contigiani - Mario de Renzi, Roma: Chiesa Parrocchiale di Botricello (Catanzaro).
Cooperativa Architetti e Ingegneri, Reggio Emilia: Chiesa Parrocchiale Villaggio Catellani, 1951.
Arch. Renato Costa, Roma: Chiesa Parrocchiale al Rione Pino Secco in Nocera Inf. (Salerno) - Chiesa Parrocchiale di Rosalì (Reggio Calabria), 1954.
Arch. Giorgio Costadoni, Roma - Ing. Raffaello Barnini, Rieti: Chiesa Parrocchiale Regina Pacis, Rieti.
Arch. Giovanni Michelucci: Chiesa a Collina.
Comm. Arch. Giovanni Oreste Della Piana, Torino: Chiesa Parrocchiale di Alba Borgo Piave (Cuneo), 1954.
Prof. Arch. Raffaello Fagnoni, Firenze: Chiesa Parrocchiale e Canonica dedicata a Cristo operaio, Roma, 1955.
Arch. Vittorio Gandolfi: Progetto Chiesa S. Ildefonso.
Ing. Pierluigi Giordani, Bologna: Chiesa di Ca' Mello, Rovigo, 1954 - Chiesa da costruirsi nella bassa Ferrarese - Chiesa Parrocchiale S. Giustina (Comacchio), 1952.
Arch. Alfredo Leorati, Bologna: Progetto Chiesa Parrocchiale S. Famiglia al Meloncello, Bologna, 1951.
Dott. Arch. Enea Manfredini, Reggio Emilia: Cappella del nuovo Seminario di Reggio Emilia, 1948.
Ing. Nello Mascetti, Olgiate Calco: Chiesa per Bulgarograsso.
Arch. Mariano Pallotini: Chiesa di Monte San Pietro a Urbania.
Arch. Paniconi Pediconi: Chiesa rurale a Selva Nera.
Arch. Gino Pollini - Luigi Figini, Milano: Parrocchia della Madonna dei Poveri, Milano.
Arch. Giuseppe Polvara: Chiesa Parrocchiale per Calolzio.
Arch. Adolfo Pagani, Firenze:
Inga. Carmelo Pucci, Montecatini Terme - Arch. Adolfo Pagani, Firenze: Chiesa di S. Maria Assunta in Montecatini Terme (Pistoia), 1953.
Arch. Ludovico Quaroni, Firenze: Progetto Chiesa del Villaggio La Martella, Matera - Progetto Chiesa per il quartiere Prenestino, Roma - Progetto Chiesa di S. Franco, Francavilla al Mare.
Arch. Mario Salvadè, Milano: Parrocchia per Centro Pilota (Poliomielitici).
Arch. Mario Tedeschi: Chiesa in Via Espinasse a Milano.
Arch. Severino Tortorici, Palermo: Chiesa di S. Martino delle Scale, Monreale, 1955.
Arch. Luigi Vignali, Bologna: Chiesa dei SS. Saverio e Mamolo a Bologna.
Arch. Giuseppe Vaccaro, Bologna: Chiesa di Recoaro Terme.
Arch. Carlo Wilhelm, Lecco (Como): Chiesa Parrocchiale S. Giuseppe dei Poveri (Pistoia), 1952.

RETROSPETTIVA DELLA SCUOLA BEATO ANGELICO

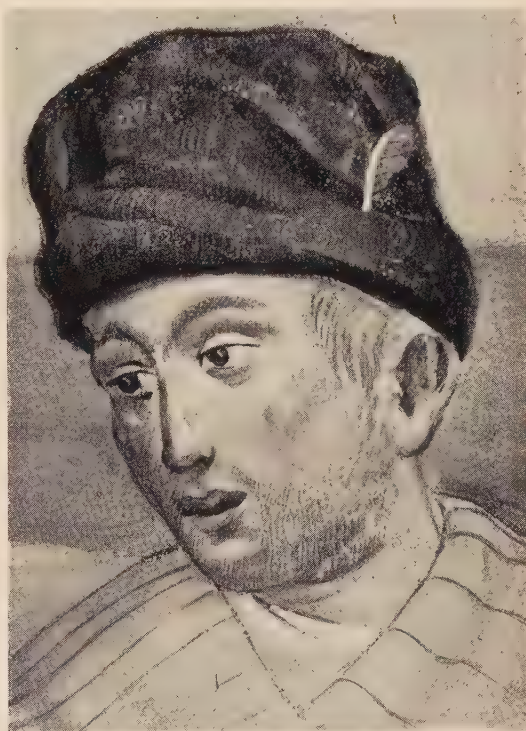
...L'opera nostra dev'essere solo di collaborazione alla S. Liturgia. Si tenga come fondamento la logica, specie nell'architettura, non si seguano le mode; ma la praticità e su di essa si costruisca con armonia.
Nella decorazione si cerchi un tema elevato, grande. Si svolga con coltura, con fede e più di tutto con amore.
Non per denaro; ma per l'esaltazione di Dio. Se si verrà meno alla pietà si perderà la sensibilità indispensabile per l'opera d'arte...
(dal testamento di Mons. Polvara)

La prima fase dell'architettura della Scuola Beato Angelico è caratterizzata dallo sforzo di sganciare il gusto generale nell'arte religiosa dagli stili storici. L'interpretazione libera, più rispondente ai partiti costruttivi adottati caratterizza ad esempio il romanico con volte a vela della parrocchiale di Agrate e la cupola parabolica di S. Carlo in Monza ancora fasciata da un tiburio a gallerie di ispirazione tipicamente lombarda.
Chiesa di S. Carlo in Monza (Milano).
Chiesa parrocchiale di Agrate Brianza.
La seconda fase è caratterizzata dallo studio di sfruttare decorativamente le strutture di cemento armato, le cui forme sono lasciate a vista nei prospetti esterni, mentre all'interno suggeriscono nuove forme. Creazione tipica di questo periodo è l'arco poligonale che risulta dalla combinazione della capriata con l'arco divisorio delle campate.
Così concepito il cemento si disposa al mattone (come in S. Maria in Beltrade) e all'intonaco (come in S. Nabore e Felice ancora a Milano). Particolarmente interessante è il risalto strutturale della chiesa di Maria Immacolata a Buenos Aires che rinserra una immensa volta a vela finalmente in vista.
Chiesa di S. Maria Beltrade a Milano.
Chiesa Parrocchiale dei SS. Nabore e Felice.
Chiesa di S. Maria Immacolata a Buenos Aires.
La terza fase, avvalendosi delle ricerche strutturali e decorative della precedente elabora un tipo quanto mai lineare, semplice, arioso, a larghi piani da affrescare, in cui talora si inserisce graziosamente l'arco a tutto centro ma con una semplicità tutta nuova come nella chiesa della Sacra Famiglia a Cederna. E' questa una fase di arrivo che ha dato un notevole numero di chiese assai economiche, non prive di una modesta monumentalità particolarmente chiara in S. Edoardo a Busto.
Chiesa S. Famiglia a Cederna (Monza).
Chiesa di S. Edoardo a Busto (Varese).
Chiesa di S. Vito a Milano.
Chiesa di S. Marco al Caleotto (Lecco).
Chiesa Parrocchiale a Gratosoglio (Milano).
Dopo tre fasi di cammino solitario (al di fuori della Scuola, l'architettura religiosa italiana erra ancora tra maniere eclettiche) quella più recente è caratterizzata da maggiori libertà e più svariate ricerche, giustificate da un raggiunto aggiornamento del gusto e da una più spigliata conoscenza delle possibilità costruttive dei nuovi materiali, che assimilano maggiormente le realizzazioni della Scuola a quelle dell'architettura contemporanea giunta nel frattempo a più decisa sincerità stilistica.
Chiesa di S. M. Addolorata a Capo Spartivento.
Chiesa del S. Cuore a Reggio Calabria.
Chiesa a Castelletto di Cuggiono (Milano).
Chiesa di S. F. Cabrini a Lodi (Milano).
Studio di Chiesa conventuale a Malta.
Studio di Chiesa conventuale a Malta.

UN ARTISTA CHE DIPINGE COL CUORE IN MANO

TRENTO LONGARETTI

Trento Longaretti ha ormai acquisito chiara fama e la sua opera accentra l'attenzione degli studiosi di cose belle e la simpatia di un pubblico sempre più vasto. Piace, sia detto subito, per la freschezza e la singolarità del suo stile che richiama alla mente i nomi migliori ed è tuttavia personalissimo. Piace per quel suo cantare sicuro e ben definito su modulazioni ricche di patos. Il suo è infatti il mondo dei « piccoli », degli umili che hanno negli occhi dilatali l'abissale fissità dello stupore e sulle labbra il suggello di un'infinita amarezza.

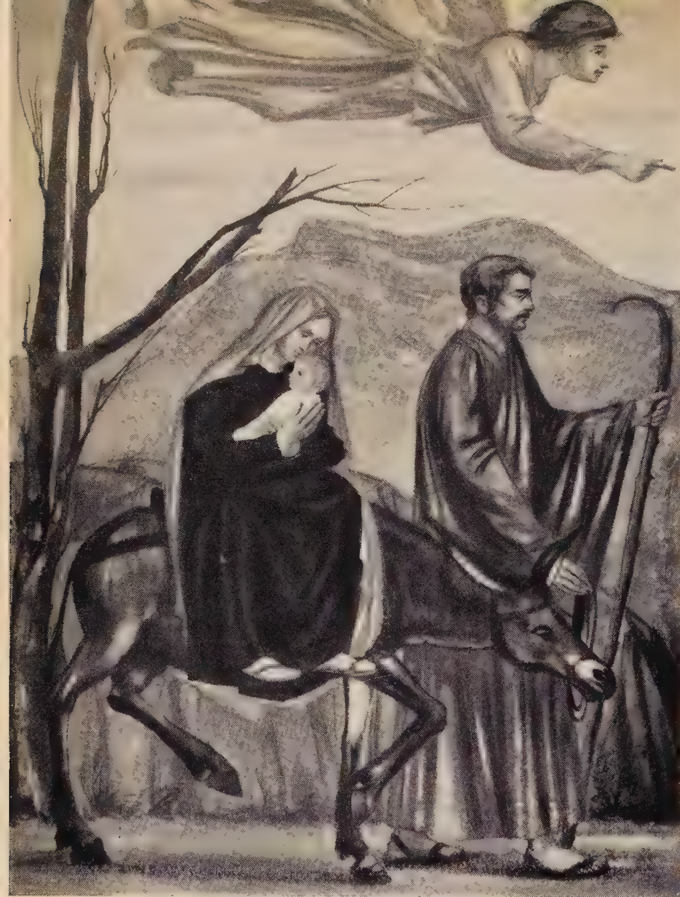




Trento Longaretti, pittore. Sopra: **particolare della decorazione della cappella Crippa in S. Bernardino a Treviglio.** Sotto a sinistra: **particolare di una pala nel tempio votivo a Bergamo.**

Con agile e spontaneo gioco di pennello e mediante ricco e nobile cromatismo, egli rievoca, in consonanza all'intimo, una intensa carica di problematica umana.

Anche perciò la sua è un'arte sacra: *Res sacra miser...*



Ma è stato scritto che la natura e la figura umana sono libri inesauribili di ricchezza spirituale. Che vi sono dei ritratti più sacri di certe « sacre rappresentazioni »; dei paesaggi più religiosi di certe « scene evangeliche »; e nature morte che, oltre il mondo delle apparenze, ci rivelano un'altra presenza che non si può non definire sacra.

T. Longaretti ha genialmente intuito questo segreto e la sua arte è più compiutamente sacra, perchè, attraverso il Mistero, sa tradurre la perenne antinomia del Terribile e dell'Amore, in sintesi di serenità e di pace. « Attraverso il Mistero », che, per quanto ineffabile, costituisce la profonda verità delle cose; quel Mistero che l'artista propone in riflessi di contemplazione e di silenzio, e che l'arrivista avvilisce in balbo ermetismo, o annulla in slavata calligrafia accademica.

T. Longaretti fa della squisita arte sacra perchè dipinge col cuore in mano: cuore sensibilissimo di esteta che assorbe e



Trento Longaretti, pittore. Sopra: **particolare di affresco nella Chiesa di S. Rocco a Treviglio: fuga in Egitto.** A destra: **particolare della decorazione della chiesa di Valpiana di Serina.** Nella pagina di fronte: **il Cuore Immacolato di Maria, Opera pia Charitas di Zogno.**





Trento Longaretti, pittore. Due ritrattini che rappresentano la più sentita pittura di questo artista sensibilissimo. Di fronte a quest'arte così espressiva e raggiunta, sia pure a riguardo di soggetti comuni, non si può fare a meno di rammaricarsi di quel complesso di convenzioni e di tradizione tirannica e di timori indebiti che trattengono ancora più di quanto convenga veramente questo artista di fronte al tema sacro dall'abbandonarsi al suo sentimento così cristiano e puro come appunto qui si esprime.



trasfigura in accenti di classica elegia la mutezza della gente trangosciata; cuore serenante di sacerdote che compone lo squallore della desolazione su un pentagramma di speranza e di pietà.

E' vero, arte sacra non è ancora arte cristiana. Ma ne è il presupposto più valido, perchè, rispetto all'arte sacra, l'arte cristiana non sta su un altro piano, ma rappresenta piuttosto un punto più avanzato, una esperienza più ricca, una soluzione più integrale.

« Nessuna arte, nemmeno quella sacra, può dirsi cristiana se ignora la presenza del Cristo e se non si ispira all'insegnamento della Chiesa » (cfr. J. Pichard, *l'Art sacré moderne* - Arthaud).

Presenza trasfigurante dello spirito del Cristo-Dio e della sua opera salvifica per la Grazia, che permea vivificandolo anche



TRENTO LONGARETTI, nato a Treviglio nel settembre 1916, compì gli studi artistici a Milano, al Liceo Artistico ed all'Accademia di Brera dal 1931 al 1939, dove ebbe per maestro Aldo Carpi.

Iniziò ad esporre in mostre collettive nel 1935, ed è ora alla sua tredicesima mostra personale, dal 1957 è membro della Commissione Diocesana d'Arte Sacra - Bergamo.

1944 a Milano « Galleria Gian Ferrari »
1946 a Bergamo « Galleria Tamanza »
1947 a Cremona « Saletta del Turismo »
1952 a Bergamo «Galleria della Rotonda»
1941 a Bergamo «Galleria della Rotonda»
1943 a Bergamo «Galleria della Rotonda»
1952 a Milano « Galleria Gavioli »
1953 a Rovereto « Galleria del Delfino »
1955 a Milano « Galleria Gian Ferrari »
1956 a Roma « Galleria il Camino »
1956 a Ferrara « Galleria Cosmè »
1956 ad Assisi mostra personale di mosaici alla «Pro Civitate Christiana»
1957 a Milano

Fra le mostre più importanti ha partecipato alla:

23a «Biennale Internazionale di Venezia» del 1942,
26a «Biennale Internazionale di Venezia» del 1948,
25a «Biennale Internazionale di Venezia» del 1950,
24a «Biennale Internazionale di Venezia» del 1956,

Nel 1939 vinse a Milano il premio « Miliys » per la pittura ed il premio « V. Stanga » per l'incisione dei premi di Brera, ed altri premi e segnalazioni ebbe al « Premio Diomira » (1947 » al « VII Premio Lissone » (1952), al « VI Premio Suzzara » (1953), alle Mostre di Arte Sacra dell'Angelicum a Milano nel 1950 e 1953, alla « Mostra Nazionale del Ritratto » a Firenze (1955).

Tre dipinti si trovano nella Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei a Milano-Niguarda.

Altre opere nella Galleria della « Pro Civitate » di Assisi, nella costituenda Galleria d'arte moderna di Como, in collezioni private italiane e nella collezione *Mr. Melvin R. Cabe* a Baltimora.

Nel 1953 vinse il Concorso nazionale per la cattedra di Direttore della Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara a Bergamo, dove tuttora insegna a risiede.







Trento Longaretti, pittore. Nella pagina di fronte: **Annunciazione, olio, Galleria di Villa Clerici - Milano Niguarda.** Sotto: **vetrate della cripta del Santuario di Treviglio.** In questa pagina: **Madonna, Galleria di Villa Clerici a Niguarda** Sotto: **Il bacio di Giuda, collezione privata.**



un soggetto profano e che, per contrario. può mancare in un preteso soggetto biblico.

Vale quindi il paradosso: perfino un « Crocifisso » può essere fuori dell'arte cristiana, mentre può essere addirittura liturgica la sottile didascalia di un pennello « astratto ».

In questo senso si comprende ciò che scrisse J. Maritain in « *Art et scolastique* » (ed. Rouart): « Se vuoi fare un'opera cristiana, sii cristiano; cerca di fare di una opera bella ove passi il tuo cuore, non cercare di fare cristiano ». E il Pichard incalza: « Che l'artista, dopo la meditazione delle Sacre Scritture e la partecipazione alla Liturgia della Chiesa, cerchi di tradurre in ritmi e colori la commozione sofferta... L'essenziale è che egli ritrovi i fatti cristiani e che, in un modo o in un altro, li renda presenti nella sua opera ».

Non è ovviamente questione di sola tecnica, ma anzitutto di fede; e non soltanto di perfetto possesso di mezzi espressivi, ma specialmente di una profonda vita interiore. E poichè anche l'arte ha una sua responsabilità apostolica, si domanda in definitiva all'artista cristiano che ci soccorra nel superamento dell'angoscia d'ogni giorno, riproponendoci in attualità, con il suo genio che è dono di Dio, gli eterni messaggi del Vangelo.

Nell'opera religiosa di T. Longaretti a noi pare di aver rintracciata questa personale e sincera testimonianza di amore e di fede. (E di umiltà, a nostro avviso, non sempre ben dosata, se si traduce in resistenza all'impeto creativo...). Dai freschi di Caravaggio, di Treviglio, di Bergamo, di Sedrina e di Zogno, ai mosaici di Desio. di Niguarda, di Bognanco Terme; e dalle vetrate di Treviglio ai graffiti di Valpiana, da per tutto, pur nel rispetto di una sana evoluzione tecnica e in un dignitoso e intelligente linguaggio moderno, traspare il fascino di un trepido misticismo, che non è più esclusivo vanto di un'epoca lontana.

Don Luigi Pagnoni

Trento Longaretti, pittore. L'ingresso trionfale in Gerusalemme. Mosaico, collezione privata.



NUOVA CHIESA DEL SACRO CUORE A LISSONE

Il giorno 28 aprile u. s. S. E. Mons. Montini, ha posto la prima pietra dell'erigenda nuova chiesa del S. Cuore in Lissone (Milano) che sarà officiata dai Padri di Betrarram, della Compagnia della Divina Misericordia.

Il complesso architettonico, comprendente oltre la Chiesa, l'abitazione dei Padri, l'Oratorio maschile e una sala per spettacoli, è stato predisposto dall'Ing. Antonio Bernasconi e dall'Arch. Angelo Bernasconi di Milano. La realizzazione dell'opera è stata affidata all'impresa di costruzioni di Lodovico Romano e per. De Giorgi, pure di Milano.

Dal punto di vista architettonico la nuova chiesa parrocchiale di Lissone rappresenterà un singolare episodio nel difficile campo della architettura sacra. Osservando i disegni relativi, bisogna riconoscere che i progettisti si sono attenuti ad un onesto criterio di elaborazione e la costruzione risulterà fondata su valori conformi a criteri di attualità architettonica.

In questo senso si direbbe che il compito più importante è affidato, da una parte alla forma particolarmente plastica della facciata concepita come una quinta aperta verso il pubblico esterno e convergente verso l'alto, dall'altra, alla concezione planivolumetrica fatta tutta di linee e superfici convergenti verso il punto centrale e più importante della chiesa, situato nell'altare maggiore; la forma planimetrica infatti non è rettangolare, bensì a trapezio con il lato minore in corrispondenza all'altare; la altezza dei portali che a distanza di circa 4 m. intervallano strutturalmente il volume interno, decresce avvicinandosi all'altare stesso. Qui, come per un nuovo valore architettonico, la struttura si innalza improvvisando a creare, sopra tutto il presbiterio, un grande tamburo, che si raccorda in pianta al corpo della chiesa.

L'interno sarà impostato sul motivo dei portali decrescenti come si diceva verso l'altare maggiore, con una striscia di soffittatura longitudinale appesa ai portali stessi che potrà essere sede di illuminazione indiretta. La luce naturale invece, filtrerà all'interno da vetrate verticali, sopra a ogni cappella e per la parte più bassa da lunghe feritoie laterali alle cappelle stesse, ottenute sfruttando la suddetta convergenza della forma planimetrica in contrapposto alle pareti di fondo delle cappelle mantenute normali alla linea della facciata.

A quanto detto si aggiunga agli effetti compositivi del complesso, la presenza di un elemento essenzialmente verticale, il campanile, con i suoi 34 m. di altezza. Unita alla parte posteriore della chiesa verrà inoltre la sagrestia: volume minore chiaramente distinto e differenziato dalla parte absidale rialzata come si è detto rispetto alla navata della chiesa.

A partire dalla sagrestia si svilupperanno in seguito le altre costruzioni a carattere civile e i locali per l'oratorio con salone per spettacoli e grande cortile per i giochi.

Qualche dato costruttivo della Chiesa.

La chiesa occuperà complessivamente in pianta, 950 mq., corrispondenti volumetricamente a 12.000 mc. circa. La facciata sa-

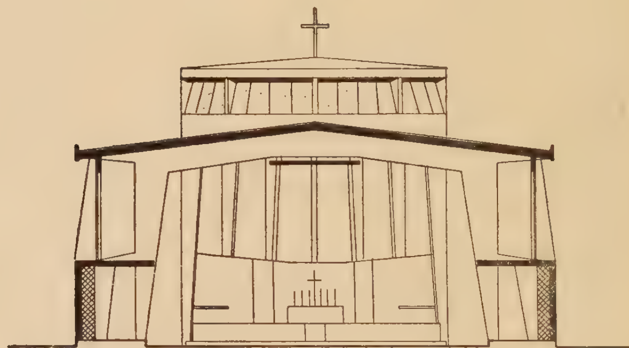
rà alta nel punto massimo 13 m. larga 36; la larghezza della navata varierà da un massimo di 23 m. a un minimo di 15. A queste misure va aggiunto l'ingombro dei pilastri e le cappelle laterali.

Il campanile è in pianta di m. 7 x 5 (a forma mistilinea), alto come si è detto circa 34 m. compresa la Croce. Il tamburo sopra l'altare si alza fino a 19 m. (compresa la croce) ed ha un diametro di 16 m.

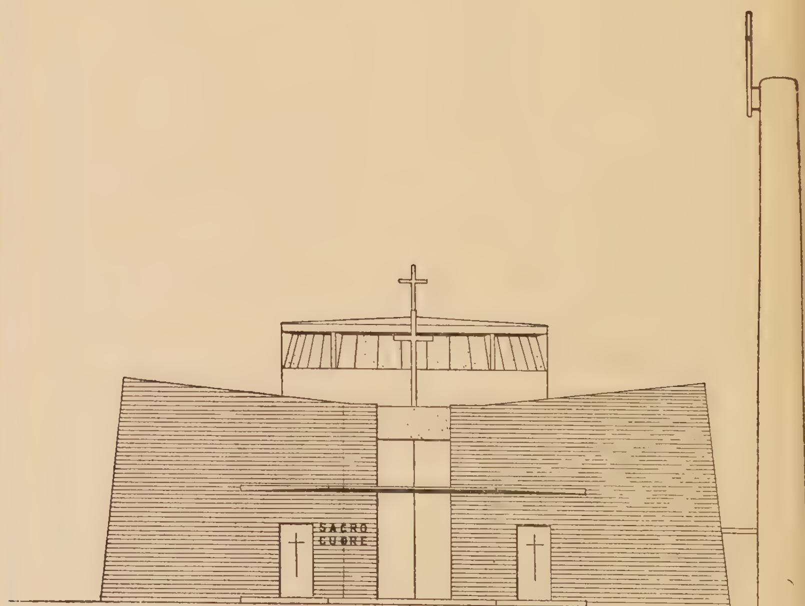
La struttura portante sarà completamente in C. A.: la facciata verrà rivestita in materiale greificato rigato (duraturo); l'ingresso principale avrà una grande vetrata di alleggerimento alta come tutta la chiesa e tagliata compositivamente da una pensilina di ingresso. Il fianco sarà in materiale pure resistente al tempo, klinker o mattoni paramano, con parti in cemento a vista. La sagrestia sarà rivestita in tesserine di ceramica.

A.

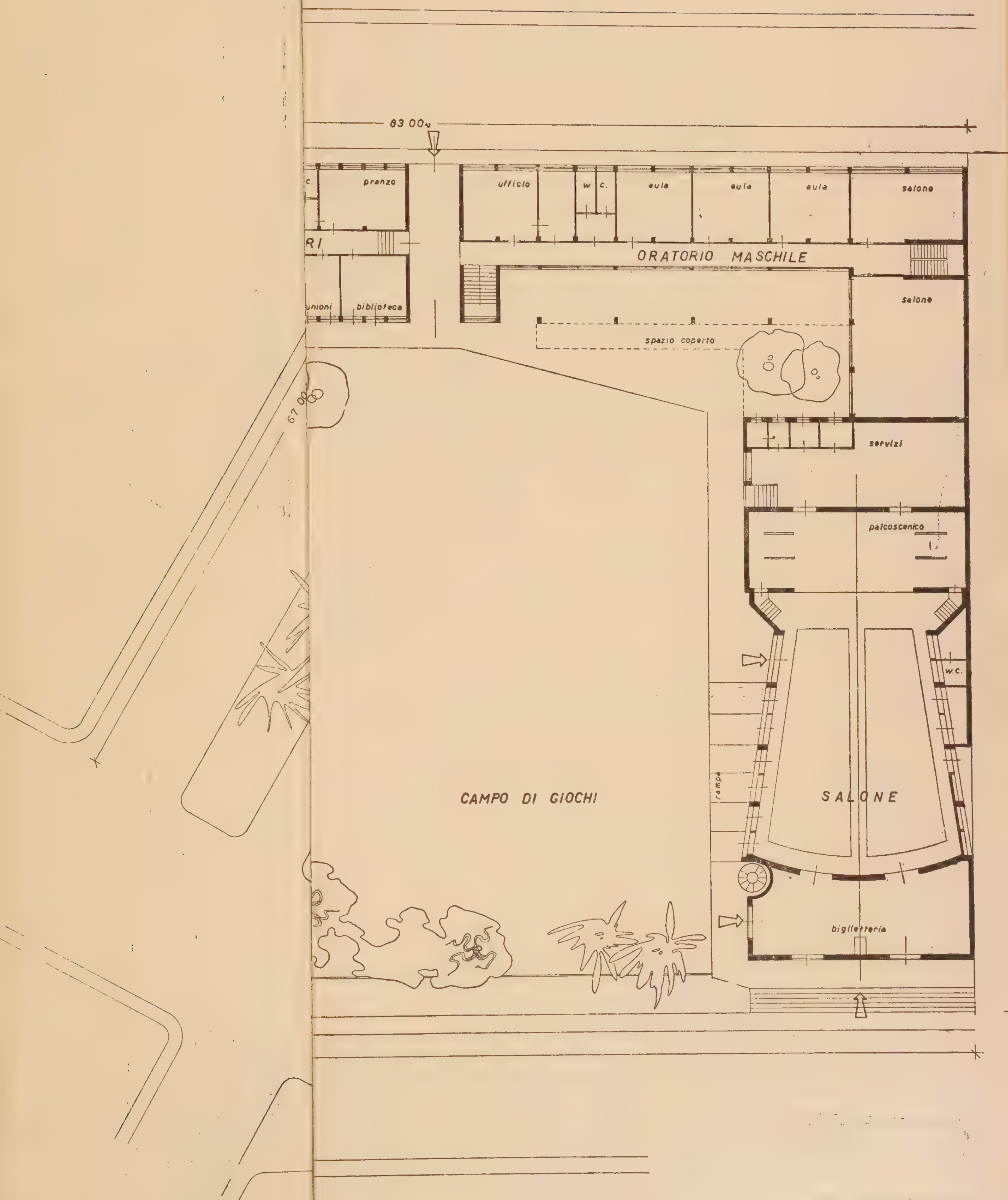
Segnaliamo il presente progetto per la novità della ricerca icnografica rispettosa dei valori liturgici. Dal punto di vista architettonico ci pare che i tre elementi, facciata, corpo, presbiterio manchino di continuità.



SEZ. TRASVERSALE

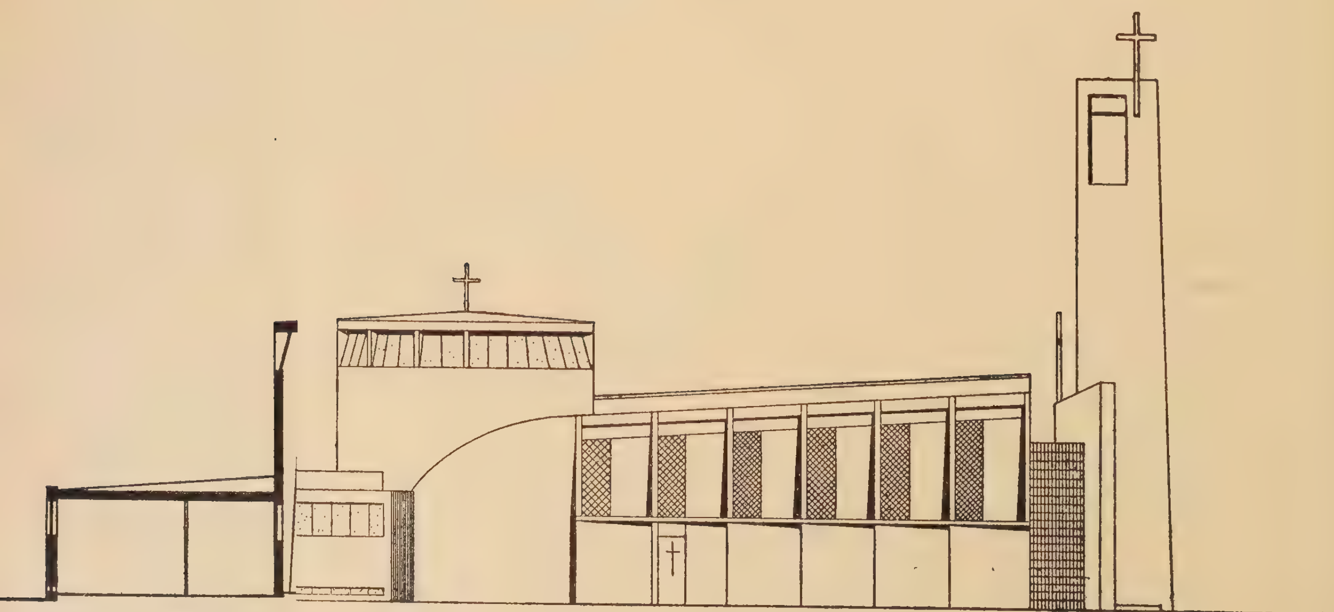


FRONTE



83 00
pranzo
ufficio
w c.
aula
aula
aula
salone
RI
ORATORIO MASCHILE
unioni
biblioteca
salone
spazio coperto
67 00
servizi
palcoscenico
w.c.
rampa
CAMPO DI GIOCHI
SALONE
biglietteria

SACRO
CUORE



SEZIONE LONGITUDINA

THEATRICA

III

LE RAPPRESENTAZIONI DELL'ANTICO ORIENTE

di Eva Tea

Lo spettacolo compare alle origini dell'umanità come rito magico. Nella pittura paleolitica si vedono figure di danzatori mascherati o senza maschera, i cui gesti sono forse intesi a promuovere la fertilità della terra e degli animali.

Simili spettacoli si danno ancor oggi fra i popoli allo stato di natura e bastano a soddisfare l'innato loro senso teatrale.

Spettacolari erano i riti dell'età faraonica, a cominciare dalla caccia al toro, che il re faceva nel cortile del tempio, aiutato dai figlioli e dai sacerdoti. Catturato dai battitori nelle riserve di caccia e portato nel tempio, il toro aspettava a piè libero che il re gli buttasse il laccio al collo, simulando un'impresa eroica ch'era forse stata prerogativa dei re in età preistorica.

Teatralmente suggestivo doveva essere il mistero di Osiride che si celebrava ad Abydos, a Eliopolis, a Busiris ed in altre città sacre d'Egitto.

Una iscrizione di re Sesostri I così ne parla:
« Io ho trasportato la visione di Ap-uta quando cominciò a difendere suo padre; io respinsi i nemici di Neshmetschiff; io annientai i nemici di Osiride. Io trasportati la grande apparizione. Io seguii il dio sulle sue orme. Io lasciai che si movesse lo schifo del Dio e di Toth. Io fornii di un altare la nave del dio chiamata Kja-em-Mat (vale a dire apparizione della verità) e vi posi sopra il suo abito splendente e il suo ornamento, quando egli si preparava ad andare nella regione di Peqer. Io diressi il santuario del dio sopra una tomba di Peqer. Io vendicai U-Nefer nel giorno della grande battaglia. Io annientai tutti i nemici di Netait. Io fui cagione che Osiris salisse sul suo battello che portava la sua bellezza. Io feci palpitare di gioia gli abitanti dell'est e diedi felicità a quelli di Amentet (ovest), quando essi videro approdare quella bellezza in Abydos, portando Osiris, il signore di Abydos, nel suo palazzo ».

L'ufficiale che parla così gloriosamente di sè vuol farci intendere che ha adornato a modo di imbarcazione regale il battello che portava l'imagine sacra di Osiride. La barca del dio vien catturata, ma gli assalitori sono vinti da Ap-uta, uno dei figli di Osiris. Il dio visita una delle tombe che lo ospitarono quando per la malvagità di Seth era stato ridotto a pezzi; e poi rientra trionfante ad Abydos, fra la gioia dell'Oriente e dell'Occidente. Il mistero in cui era adombrato il tramontare e il risorgere del Sole durava parecchie settimane, e frattanto il corteo sacro di barche percorreva un lungo cammino.

Al mistero d'Osiride qui riportato si connettono anche gli scarsi frammenti di letteratura drammatica, trovati dai moderni studiosi nel contesto di antichi rituali.

Sono fra questi i Coffin texts o testi iscritti sui sarcofagi lignei del Medio Impero.
La formula 148 contiene una azione drammatica che dagli scopritori è stata intitolata: « Trasformazione in falco ». « Essa rappresentava spettacolarmente la nascita di Horus, figlio di Osiride, sotto la protezione speciale degli dei e l'apoteosi del giovane dio che profittando della forma d'uccello, datagli da Atoum, si elevava ad altezze inacessibili e di là guardava d'alto in basso il mondo divino.

Un'altra citazione si nasconde sotto la formula rituale 312. La scena è a Busiris, dove è sotterrato il dio Osiride, di cui si ode solo la voce. Egli invo-

ca la venuta di Horus, e gli altri dei rispondono: « Così sia fatto ». Horus risponde, ed uno dei compagni di Osiride, un morto beatificato che s'aggira per il paese, raccomanda: « Silenzio, o dei, un dio parla con un dio ». « Horus consiglia Osiride di aiutarsi da sè; « Fa circolare la tua anima » ed intanto salirà a chiedere il parere di Atoum, il supremo maestro, e manderà un messaggero del paese della Luce, per incutere a tutti timore. Subito il messaggero compare e dice: « Eccomi; io sono uno degli dei o spiriti che abitano nella luce, che Atour ha suscitato dalla carne sua. « Io mi levo come falco divino; Horus mi ha investito della sua potenza, perchè porti sue notizie a Osiris nell'Ade ».

Ma Horus ha dimenticato di rivestirlo del **nemes**, il copricapo di soffa preziosa, riservato agli dei e ai sovrani. Salta allor fuori Routis, il custode del castello dei Nemes, e dice: « Come potrai pervenir senza Nemes alle frontiere del cielo? ».

« Ma io, — obbietta il messaggero — sono colui che deve portare notizie di Horus ad Osiride nell'Ade. Horus mi ha ripetuto la parola che suo padre Osiris gli ha detto come ultima volontà il giorno della sepoltura ».

Routi vuole sapere questa parola, per dargli il nemes, ma invece del messaggero risponde una voce anonima che viene dal cielo.

« Si, — essa dice — egli è iniziato alle parole degli dei, i supremi maestri che sono presso il maestro unico ». Subito Routi dà il nemes, e il messaggero perviene — dopo alcuni episodi soppressi nel nostro testo — davanti alla guardiana del dominio di Osiride, sino a che il maestro supremo compare visibilmente per dargli via libera all'Ade. Il messo giunge finalmente al cospetto di Osiride, per comunicargli che il figlio suo è stato posto sul trono di Busiris.

Questo testo drammatico, che precede di quattordici secoli la tragedia greca, più che a Sofocle fa pensare ad Aristofane, non mancando di tratti satirici e burleschi.

Altri due frammenti drammatici del tempo dei Tolomei presentano pure qualche giustificato rapporto con il teatro greco. Sono scritti interamente in versi e vi compare un coro, che dialoga con i personaggi.

Si tratta della vittoria di Horus sugli ippopotami e del combattimento singolare fra Horus e l'ippopotamo. I due frammenti si trovano fusi nel « Rituale dei Ramponi », scolpito nel corridoio di ronda del tempio di Edfou, sotto Tolomeo XI (IL7 - 88 a. C.).

Thot e Horus parlano insieme della caccia che si sta per intraprendere contro l' ippopotamo, quando interviene il coro, che ha notevoli spunti lirici: « Il cielo si rallegra per il vento del nord; la terra è sparsa degli smeraldi del mezzogiorno; perchè Horus ha costruito la sua galera per scendere con essa verso la prateria... Salute a te che dormi solitario e parli con il tuo cuore, uomo prototipo, Horus... ».

Nel dialogo intervengono anche la Lancia personificata e poi Iris, che incoraggia il figlio a salpare nella sua galera; e la sua voce è rafforzata da quella del coro.

La scena finisce con il trionfo di Horus, che ha vinto nel mostro il nemico suo e di Osiride.

Lo studioso di questi drammi, il canonico Stefano Drioton, direttore del Servizio delle antichità in Egitto, dichiara di non conoscere alcun monumento dedicato in modo speciale alle rappresentazioni teatrali. Esse dovevano eseguirsi nel cortile dei templi, sulle spianate davanti ai piloni, in mezzo ai viali di arieti e di sfingi.

Da quanto abbiamo riportato, sembra non mancasse un certo allestimento di praticabili; una messa in scena avvivata da moti processionali, da improvvise comparse e da costumi fantastici.

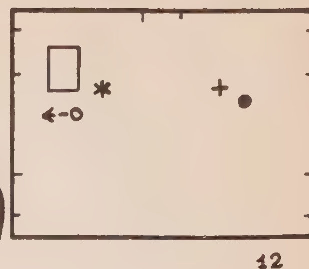
L'azione doveva spostarsi, come nei nostri teatri medioevali, da una mansione all'altra e il paesaggio acquatile aggiungeva il suo effetto grandioso là dove era possibile valersi del Nilo.

Un elemento spettacolare di grande bellezza dovè essere in Egitto la danza, di cui l'arte figurativa ci ha lasciata tanti motivi. Sono alme vestite di abiti leggeri, con fronde in mano e sul capo; sono acrobate che saltano e si portano l'una l'altra sulle spalle, e fanno altri giochi di destrezza. Il movimento è sempre nobilmente rigido, su base geometrica. Il corteo funebre di Theben Keuma mostra gli atti delle prefiche, molto simili a quelli dei riti funerari greci. Son queste le danze che Platone diceva regolate da severi canoni e che tuttavia potevano esprimere ogni cosa. (Ed è credibile, chi guardi le convenzioni delle arti figurative egizie, accompagnate da tanta espressività). Se pensiamo all'eleganza perfetta di ogni manifestazione d'arte egizia, al colore vivace delle pitture nei templi, al bianco delle vesti, ai klaft variopinti, alla purezza stilizzata dei moti, al ritmo dei vogatori, possiamo ritenere che poche cerimonie antiche rivaleggiassero in bellezza con le egiziane, cui era scenario il Nilo con le sue rive opulenti. Un uomo di gusto classico, ma di larghe vedute come Cesare, dovè sentirsene scosso, mirando la regata di galleggianti squisitamente decorati, offerta in suo onore.

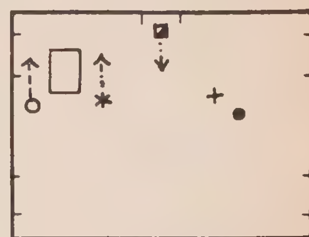
Uno spettacolo civile senza rivali fu quello dato da Ciro nella piana di Babilonia ai popoli conquistati. Quando tutte le nazioni furono adunate alla grande rivista descritta da Senofonte, nei loro diversi abiti e costumi, e, dopo lunga attesa, il re si presentò in mezzo alle masse varie e colorite dei sudditi con la maestà di un dio, la potenza del nuovo impero dovette apparire veramente divina a quegli esuli ebrei che ne leggevano la predizione nei loro sacri libri.

Madre due passi indietro (graf. 12).
Angelo come sopra.
Compare la Penitenza: ferma nella porta centrale n. 5. Ha le tavole della legge (graf. 13 - fig. 11).
Ferma l'Adolescente. Il Diavolo si rialza poco a poco (graf. 13 - fig. 11).
La Madre e l'Angelo indietreggiano.
La Penitenza fa due passi avanti (grafico 13).
L'Adolescente mette il pugno dietro al petto e si rialza, si volta (fig. 12 - grafico 14).
Fermi tutti gli altri (fig. 11).
La Penitenza fa un passo laterale alla sua sinistra (graf. 14).
La Madre e il Diavolo come sopra.
L'Adolescente viene avanti verso il proscenio, un passo per battuta e non si ferma finchè si intona l'Ave verum Corpus.
Fermi tutti gli altri.
Compare l'Eucaristia dalla porta centrale n. 5. Tiene le braccia ripiegate, palme rivolte e tese ai lati della tasca che racchiude l'Ostia (graf. 15 - fig. 13).
Il Diavolo fugge (graf. 14) alla sua destra.
Ferma la Penitenza.
Fermo l'Angelo, si mette il pugno sinistro al petto.
L'Adolescente solleva la testa come in ascolto e si volta verso l'Eucaristia.
La Penitenza fa tre passi avanti (al tempo). Al quarto si ferma (graf. 14 - fig. 11).
L'Adolescente cade in ginocchio verso la Penitenza.
Il Diavolo man mano che la Penitenza si avanza si copre il volto col mantello. Al suo fermarsi fugge verso il proscenio, alla sua destra, dove rimarrà fino all'avanzarsi dell'Eucaristia (graf. 15).
Ferma la Penitenza
Indietreggiando la Madre si scopre il viso e fissa la scena mentre il volto le si illumina di stupore felice (fig. 11).
L'Angelo (fig. 11) rialza al cielo il volto in atto di preghiera. (graf. 16).
L'Adolescente tende le braccia alla Penitenza, poi, trascinandosi sulle ginocchia gli si porta supplichevole ai piedi (fig. 14 - graf. 16).
La Penitenza si tiene immobile, sguardo fisso (fig. 14). Quando l'Adolescente le è davanti la guarda severamente.
Il Diavolo osserva perplesso (fig. 14).
La Madre e l'Angelo come sopra.
L'Adolescente bacia le tavole della legge (fig. 15).
La Penitenza la guarda teneramente
Il Diavolo ha un movimento di rabbia.
Respiro che innalza e sguardo al cielo della Madre.
L'Angelo volge teneramente lo sguardo verso l'Adolescente.
La Penitenza apre il braccio sinistro, elevando lo sguardo al cielo, e lo richiude sull'Adolescente in un abbraccio di perdono, guardandola teneramente (fig. 16).
Ferma l'Adolescente, fermi pure il Diavolo, la Madre e l'Angelo.
La Penitenza si rialza riprendendo la posizione primitiva.
L'Adolescente rialza lo sguardo al cielo, poi rialza lentamente le mani incatenate al cielo.
L'Angelo, la Madre e la Penitenza fissano al cielo lo sguardo.
Il Diavolo si nasconde il volto nel manto.

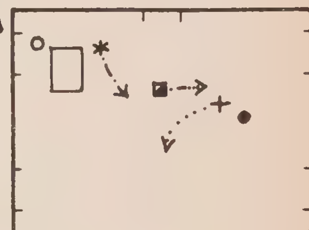

11


12

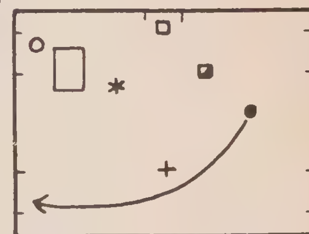

12

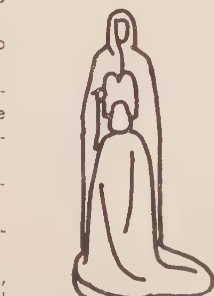

13


13

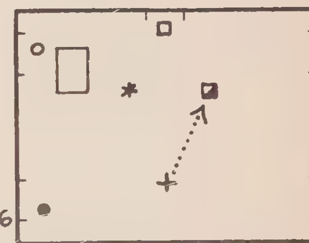

14

14


15


15


16


16

Le catene dell'Adolescente si spezzano, il manto nero scivola a terra ed essa rimane estatica, a braccia aperte e sguardo rivolto al cielo (fig. 17), poi si volta lentamente e corre a gettarsi a mani giunte ai piedi dell'Eucaristia (fig. 18 - graf. 17), che fatti tre passi avanti, al quarto si è fermata (graf. 17).

La Madre si lascia lentamente scivolare sul ginocchio destro lasciando cadere lentamente le braccia (fig. 18).

La Penitenza e l'Angelo rivolgono lo sguardo al gruppo centrale.

L'Eucaristia si china sull'Adolescente, in modo da coprirsi le mani con la testa di questa e prende l'ostia dalla tasca dorata che ha sul petto. La tiene fra il pollice e l'indice di ciascuna mano. Si rialza alle parole « Virgine » e tiene l'Ostia sul petto (fig. 18).

Immobili tutti gli altri.

Il Diavolo fugge (graf. 17).

L'Eucaristia innalza lentissimamente l'Ostia (fig. 19).

L'Adolescente apre lentamente le braccia e rialza lo sguardo al cielo, man mano si alza l'Ostia (fig. 18).

Tutti innalzano lo sguardo all'innalzarsi dell'Ostia.

L'Angelo apre le braccia come alla fig. 11.

L'Eucaristia riabbassa l'Ostia.

L'Adolescente si riversa leggermente indietro come in un'estasi (come già alla figura 17).

Tutti riabbassano lo sguardo.

L'Eucaristia si china sull'Adolescente e nascosta da questa rimette l'Ostia nella tasca. Si rialza. Mani nell'atteggiamento primitivo Al rialzarsi dell'Eucaristia tutti rialzano lo sguardo.

L'Eucaristia molto lentamente apre le braccia a forma di croce (fig. 20).

L'Adolescente congiunge le mani in preghiera (fig. 20).

La Madre congiunge le mani in preghiera. Fermi gli altri.

L'Adolescente si rialza molto lentamente e avanza verso il proscenio (graf. 19) portando le braccia lentamente in fuori raggiante (fig. 21).

L'Angelo fa due passi diagonalmente indietro (graf. 19).

L'Eucaristia fa un passo laterale alla sua destra prendendo il posto dell'Angelo (grafico 19). Atteggiamento primitivo.

Tutti gli altri fermi.

L'Adolescente si volta ed esce lentamente (fig. 22 - graf. 20).

Fermi tutti gli altri (fig. 22 - graf. 20).

La Penitenza, uscita l'Adolescente fa due passi laterali per portarsi al centro, indi si volta ed esce a sua volta (graf. 21).

L'Angelo si inchina lievemente al passaggio della Penitenza e rimane in tale posizione finchè la scena rimane vuota (vedi uscita Battesimo fig. 17 - graf. 21 e 22). Torna poi indietro alla culla (graf. 23), nell'atteggiamento primitivo.

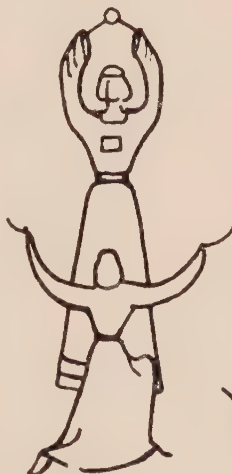
L'Eucaristia al voltarsi della Penitenza fa due passi laterali portandosi al centro ed apre le braccia in croce come nella fig. 20. Esce in questa posizione e si ferma sulla porta centrale finchè la musica non è terminata (graf. 21 e 22).



17



18



19



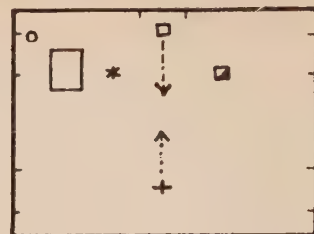
20



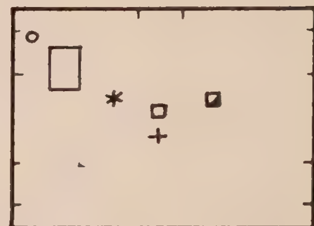
21



22



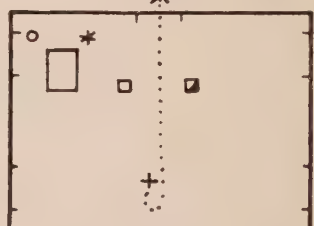
17



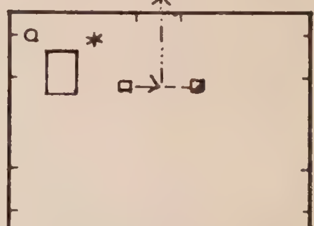
18



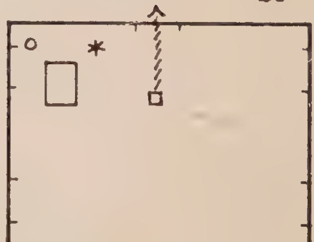
19



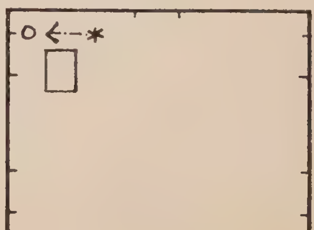
20



21



22



23

